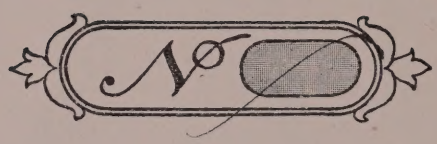
Stuttgarter Bühnenkunst

B

Stuttgarter Bühnenkunst



Dieses Werk wurde in 300 numerierten Exemplaren hergestellt. Für die Nummern 1—20 wurden von der Radierung 20 Vorzugsdrucke abgezogen, die Bernhard Pankok handschriftlich signierte.

Tonkünstler
Don Juan
Entführung aus dem Serail
Zauberflöte
Nora Lisa
Figaros Hochzeit
Così fan tutte.
Seiner Majestät
König Wilhelm II.
von Württemberg
ehrfurchtvollst
gewidmet.

Paulus 1916

STUTTGARTER BÜHNENKUNST

Inszenierungen
der Königlich Württembergischen Hofoper von
Werken Mozarts und von Schillings' Mona Lisa

von
Emil Gerhäuser

Mit den künstlerischen Entwürfen der Bühnenausstattung
von
Bernhard Pankok

und einem Vorwort „Das Bühnenbild"
von
Hans Hildebrandt

Herausgegeben und verlegt
von
Wilhelm Meyer-Ilschen / Stuttgart 1917

Alle Rechte vorbehalten
Copyright 1917 by Wilhelm Meyer-Ilschen in Stuttgart

Gedruckt bei Carl & August Ulshöfer in Stuttgart, Klischees von August Schuler in Stuttgart, Kupfergravüren von F. Bruckmann A.-G. in München, Kunstdruckpapier von C. Scheufelen in Oberlenningen, Einband von Heinrich Koch in Stuttgart

Inhaltsübersicht

Seite

Das Bühnenbild von Hans Hildebrandt 1

Inszenierungen der Königlich Württembergischen Hofoper von Werken Mozarts und von Schillings' „Mona Lisa" von Emil Gerhäuser

Einleitung: Aufgaben der musikalischen Inszenierung . . 181

Don Juan 205

Die Entführung aus dem Serail 245

Figaros Hochzeit 297

Cosi fan tutte 337

Die Zauberflöte 361

Mona Lisa 399

Schlusswort 418

Baron zu Putlitz

Das Bühnenbild

von

Hans Hildebrandt

Die moderne Bühnenbildreform setzte ein, als das Verlangen rege ward, auf dem Gebiet aller bildenden Künste einen dem Fühlen wie den Bedürfnissen der heute lebenden Menschen gemässen Stil zu schaffen. Sie gehört somit zu jener grossen Reform, mit deren Durchführung erst begonnen worden ist, an deren glückliche Vollendung nach Überwindung zahlreicher und hartnäckiger Schwierigkeiten wir jedoch zuversichtlich glauben dürfen. Jede Reform ist Reaktion — aber nicht gegen eine ferne, sondern gegen die nächste Vergangenheit. Ihr Wert bestimmt sich danach, wieviel aufbauende Kraft ihr nach dem Abbrechen des Bestehenden übrig geblieben ist.

Das neunzehnte Jahrhundert zählte zu den gewaltigsten der ganzen Menschheitgeschichte. Niemals noch hatten alle auf die Erforschung des Tatsächlichen gerichteten Wissenschaften binnen so kurzer Frist so zahlreiche und bedeutungvolle Errungenschaften zu verzeichnen; niemals noch glückten der Technik in so schneller Folge so viele Grosstaten; niemals noch sah sich der Mensch seinem praktischen Lebensziele: Herr der Natur zu sein, so nahe. Allein jede Kultur hat ihre Mängel. Wo der Verstand den Ton angab, musste das Gefühl sich bescheiden lernen, und das Geistige musste verkümmern, wo alle Sorgfalt und Pflege dem Praktischen und Materiellen zugewandt ward. Für das neunzehnte Jahrhundert ist denn auch bezeichnend, dass ihm der Wunsch nach einer einheitlichen, Erforschbares und Unerforschliches umspannenden Weltanschauung, der Wunsch nach tieferer philosophischer Erkenntnis abhanden kam; dass ihm ein inneres religiöses Erleben fehlte; und dass seine Grundrichtung geradezu eine kunstfeindliche war. Die ausserordentlich stark angespannte Beschäf-

tigung mit den geschichtlich nachweisbaren Erscheinungen der Philosophie, der Religion und aller Künste darf nicht irre machen: Entsprangen sie doch einfach dem leidenschaftlichen Wissensdrang jenes Zeitalters, der Freude an dem Erforschen der Wirklichkeit. Unbewusst stellte sich das Wirken der Künstler auf die nämliche Grundtendenz ein. Die Baukunst setzte an die Stelle freien Schaffens, wie es vergangenen Zeiten naturgegebene Selbstverständlichkeit gewesen war, Stilwissenschaft und Technik. Man sprach in der einst so lebenerfüllten, nun aber toten Sprache vergangener Stile — die Worte für einen Stil der eigenen Zeit zu suchen fand man keine Zeit. Malerei und Plastik vergassen über der Jagd nach der getreuesten Wiedergabe des Wirklichen die Eigengesetze ihres Wesens. Die „Richtigkeit" wurde zum Kernproblem ihres Wirkens. Sie gingen auf in der Verwertung der wissenschaftlichen Forschungergebnisse, in der Befolgung der von der Anatomie, der Luft- und Linienperspektive aufgestellten Regeln, in der genauen Beobachtung der von der sichtbaren Gegenwart gebotenen Erscheinungformen und in der getreuen Nachbildung dessen, was die Geschichte von vergangenen Zeiten dokumentarisch nachzuweisen vermochte. Nur vereinzelte Künstler, deren angestammtes Formgefühl kraftvoll genug war, um sie die schwere Lösung des Stilproblems für ihre eigene Persönlichkeit finden zu lassen, konnten auch unter der drückenden Herrschaft dieses wissenschaftlichen Naturalismus Vollkunstwerke erzeugen. Einen Zeitstil entgegen dem Wunsch und Streben eben dieser Zeit zu schaffen, war auch ihnen versagt: Denn solche Tat geht über Menschenkraft.

Einer so gearteten künstlerischen Kultur war die Frage, wie das Bühnenbild zu gestalten sei, überhaupt keine, bei welcher der bildenden Kunst mitzureden verstattet war. Sie wurde als eine rein literarisch-dramatische Angelegenheit gewertet. Und wie bei den Gemälden, die der Maler dem Publikum zu Kaufe bot, vor allem darauf geachtet ward, dass die „Richtigkeit" gewahrt blieb, dass die sogenannte „Milieuschilderung" keinen Fehler aufwies, oder dass die historische Gewandung getreu den Feststellungen der Geschichtwissenschaft wiedergegeben ward — so erschien es als das Wichtigste, dass der Zuschauer bei Stücken, die in der Gegenwart spielten, den ungeschwächtesten Eindruck selbsterlebter Gegenwart erhielt, und bei Stücken, die in die Vergangenheit zurückführten, sich für ein paar Stunden tatsächlich und leibhaft nach Athen, in eine Ritter-

burg aus den Tagen der Kreuzfahrer und der Minnesänger oder endlich in ein Fürstenschloss des 18. Jahrhunderts versetzt glaubte.

Erst als die naturalistische Bewegung ihre Kraft verlor, lernte man einsehen, dass das Bühnenproblem auch ein solches der bildenden Kunst ist, ein Formproblem besonderer Art, das zu den am schwersten zu lösenden des künstlerischen Schaffens überhaupt zählt. Schon die Stellung des Problems war ein Fortschritt. Sie hatte den Beginn der grossen allgemeinen Reform zur Voraussetzung. Mit einem Schlagwort lässt sich deren Wesen freilich nicht abtun. Doch mag man es ungefähr so umschreiben, dass die Künste von allem befreit werden sollen, was nicht zu ihrer angestammten Natur gehört; dass man trachtet, das Wirken jeder einzelnen Kunst lediglich den von ihr selbst gegebenen Gesetzen zu unterstellen und ihre Mittel auf ihre Leistungfähigkeit zu erforschen; nicht minder, dass nicht mehr die Form aus dem Gehalt, sondern der Gehalt aus der Form entwickelt werden soll. Die Form wurde aufs neue in ihre uralten Herrscherrechte eingesetzt.

Die Wandlung begann um die Wende zum zwanzigsten Jahrhundert bei der Baukunst. Der Künstler, von dessen vorbildlichem Wirken auf dem Gebiet moderner Bühnenkunst dies der „Stuttgarter Bühnenkunst" gewidmete Buch erzählt, Bernhard Pankok, war selbst neben Behrens, Fischer, Josef Hoffmann, Messel, Olbrich, Otto Wagner und so manchem anderen einer der ersten Bahnbrecher für eine Auffassung vom Wesen der Architektur und der bildenden Künste überhaupt, die revolutionär war nur im Hinblick auf die herrschende Anschauung des 19. Jahrhunderts, in Wahrheit aber eine Rückkehr zu der hohen und starken Überlieferung früherer Zeiten bedeutete. Ein radikaler Bruch mit der geltenden Schaffensweise war die erste Tat, deren Ungestüm sich von Übertreibungen nicht freihalten konnte. Besser gesagt: Sich nicht freihalten durfte. Denn um aufbauen zu können, musste zuvor niedergerissen werden. Dem Eklektizismus, der vermeinte, das Wissen sei schon auch ein Können, der Verlogenheit in der Verwendung „edlerer" Baustoffe, als die technisch geforderte Konstruktion erlaubte, ging man zu leibe. So entstand zunächst noch kein neuer Stil — aber der Boden ward geebnet, der das Fundament für den Aufbau eines solchen zu tragen vermochte.

In überraschend kurzer Frist gelang es den führenden Architekten und den in engstem Anschluss an sie arbeitenden Kunstgewerblern, die

heranwachsende neue Kunst von ihren Kinderkrankheiten gesunden zu lassen. Als man es aufgab, in leidenschaftlichem Idealismus einen neuen Stil von heute auf morgen zu schaffen, und sich darauf beschränkte, die bleibenden Gesetze künstlerischer Gestaltung zu erspüren und zu befolgen, Gebäude, Gebrauch- und Ziergegenstände aller Art unter ausschliesslicher Verwertung echten Materials so herzustellen, wie sie den mannigfaltigen Bedürfnissen unserer Zeit und nicht minder deren natürlichem Schönheitempfinden entsprechen — da stellte sich ganz von selbst der Stil des zwanzigsten Jahrhunderts ein, der sich nicht finden lassen wollte, solange man mit fanatischem Eifer nach ihm gesucht hatte. Nun erst, nachdem Baukunst und Kunstgewerbe wieder gelernt hatten, dass bei jedem Kunstwerk das Ganze nur der Zeit nach aus den Teilen zusammengesetzt wird, im Schöpfungakt aber die Teile bestimmt; dass alle Schönheit in den Verhältnissen ruht; und dass das reizvollste Ornament niemals mehr sein kann als ein willkommenes Beiwerk — nun erst waren sie fähig, die Schöpfungen der Vergangenheit mit Nutzen zu studieren, indem sie ihnen das Geheimnis ihrer Wirkung abzulauschen suchten. Und so gelangte man auf dem Umweg über den Bruch mit der Tradition der jüngsten Vergangenheit zur Anknüpfung an die wertereichere Überlieferung schöpferisch fruchtbarerer Epochen. Die junge Generation deutscher und österreichischer Architekten und Kunstgewerbler wächst schon in dem gesicherten Besitz neuer Tradition gesetzmässigen Schaffens heran. Sie dankt ihn der kühnen Tat jener Bahnbrecher, die ins Ungewisse ausgezogen waren, Verlorenes wieder zu erringen.

Malerei und Plastik haben mit der Architektur nicht gleichen Schritt gehalten. Das liegt nicht daran, dass sie etwa über eine geringere Zahl von Begabungen verfügen: Sie haben später mit der Reform begonnen. Und gerade diese Tatsache bezeugt, dass wir wirklich auf dem Wege zu einer neuen künstlerischen Gesamtkultur uns befinden, da die Baukunst wiederum geworden ist, was sie in allen Zeiten der Blüte war: Die Führerin, deren Leitung die Schwesterkünste sich gern und gläubig anvertrauen. Fast ein Jahrzehnt später als die Architektur hat der Umwandlungprozess bei Bildhauerei und Malerei eingesetzt. So ist er noch mitten in seiner oft unter Stürmen sich vollziehenden Abwickelung begriffen. Wir dürfen jedoch, wenn wir manchen Übertreibungen begegnen, uns erinnern, dass die Baukunst, die heute schon abgeklärte Werke hervorbringt, auf keinem

anderen Pfad dem Ziele eines neuen, wahrhaft zeitgemässen Stiles zuschritt. Haben sich doch auch schon manche Maler und Bildhauer zu einer grossen und freien Gestaltung durchgerungen.

Die bildende Kunst unserer Tage sucht den Grundgesetzen der Künste auf die Spur zu kommen. So drängt sie überall zum Elementaren und fühlt sich vor allem hingezogen zu Kulturen, die das künstlerisch Wesentliche unmittelbar und unverschleiert von technischen Meisterstücken zum Ausdruck gebracht hatten, zu Kulturen, die in den Formwerten selbst den Gehalt versinnlicht und eine folgerichtige Stilgestaltung, wenngleich auf Kosten der Annäherung an die Erscheinungen der sichtbaren Wirklichkeit, geliebt hatten. Zugleich spricht zu dem auf Zusammenfassung, auf Grösse gerichteten Streben des heutigen Fühlens die Gestaltungweise monumental gesinnter Epochen mit verwandter Stimme. Wieder ist die Schöpfung von künstlerischen Vollorganismen das wichtigste aller Probleme geworden. Das Kunstwerk als gestaltete Vollkommenheit, als eine kleine, in sich abgeschlossene Welt für sich mit eigenen Gesetzen, nach denen ihr Dasein aus eigener Kraft verläuft, ist das Ziel, dem alle, Baumeister und Musiker, Dichter und Maler, Plastiker und Kunstgewerbler entgegenstreben. So tritt die Grundüberzeugung der heute wirkenden Kunst in Gegensatz zu der Anschauung des 19. Jahrhunderts, die das Schaffen mit keiner geringen Zahl von Rücksichten belastet hatte, vor allem mit der Rücksicht auf die Wirklichkeit im weitesten Sinn, auf die Wirklichkeit der Gegenwart wie der Vergangenheit und nicht minder auf die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung. Mochte man in jener Zeit den Hauptleitsatz des künstlerischen Schaffens so fassen, dass das Kunstwerk als vollendete Harmonie zu gestalten sei, soweit es sich mit Wirklichkeit und Wissenschaft vereinbaren lasse, so mag heute seine Umkehrung gelten: Dass Rücksicht auf Wirklichkeit und Ergebnisse wissenschaftlichen Forschens nur soweit genommen werden dürfe, als sich mit der Grundbedingung vertrage, dass jedes Kunstwerk eine gestaltete Vollkommenheit, eine in sich abgeschlossene Welt zu sein habe, deren Einheit sich aus der Harmonie aller zu ihrem Aufbau verwendeten Elemente ergebe.

Dieser Grundsatz muss selbstverständlich auch für die Gestaltung des Bühnenbildes gelten. Das Bühnenbild aber ist nichts für sich Bestehendes wie ein Gebäude, das nur dem Zweck, um dessentwillen es entstanden ist, dienstbar bleibt, oder wie eine Symphonie, ein Bild, eine

Novelle, die ausserhalb ihres eigenen Daseins keinen Zweck und keine Bestimmung kennen. Vielmehr: Es ist Glied eines grossen Gesamtkunstwerks, des zur Aufführung gelangten dramatischen Werkes. Und zwar ist ihm innerhalb dieses Gesamtkunstwerks nicht die erste bestimmende Rolle, sondern eine dienende zugeteilt. Primär ist bei dem Bühnenstück, das auf die Mitwirkung der Musik verzichtet, die Dichtung, bei dem Bühnenstück, das die Tonkunst nicht nur zu gelegentlicher Unterstützung herbeiruft, die Musik, für welche der Text lediglich das notwendige Fundament bereitzustellen hat. Und so gelangen wir zu der ersten Forderung: Das Bühnenbild hat sich dem Geist der Dichtung oder der auf einem Text sich aufbauenden Musik unterzuordnen. Aus ihm müssen seine eigenen Elemente entwickelt werden, seine Harmonie muss sich mit der Harmonie der dichterischen oder der musikalisch-dichterischen Schöpfung zu einer höheren Einheit verbinden.

Dichtung oder Musik sind gegeben. Auch ohne dass sie vermittels der Bühne der Allgemeinheit zu Genuss und Urteil zugeführt werden, haben sie eigenes Leben, sobald ihr Schöpfer die Arbeit an ihnen vollendet hat. Zum Voll-Bühnenwerk werden sie erst durch die Aufführung. Bei dieser aber sind eine Reihe verschiedenartigster Elemente beteiligt, die zwar an sich gleichberechtigt sein mögen, die indessen doch nicht in einem gleich nahen Verhältnis zu der Arbeit des Dichters oder Tonkünstlers stehen. Unerlässlich für die Aufführung eines Bühnenwerks sind bei der von Worten begleiteten oder ganz in Gesten aufgelösten Handlung die Schauspieler, die der vom Dichter gewünschten Figurenzahl entsprechen, sowie ein Platz, auf dem sie sich vor den Zuschauern betätigen können. Beim musikalischen Bühnenwerk treten noch die vorgeschriebenen Instrumente als Grundelemente der Aufführung hinzu. Schauspieler, Sänger und Instrumente stehen in einem geringerer Wandlungen fähigen Verhältnis zu der Dichtung oder dem Tonwerk als der Platz, auf dem sie in Wirksamkeit zu treten haben. Was sie sprechen, singen, spielen, ist genau festgelegt. Eine gewisse Freiheit ist lediglich in der Auffassung, ist nur im Wie vergönnt.

Anders das Bühnenbild. Es entsteht stets für eine bestimmte Bühne. Diese mochte in manchen Zeiten noch unentwickelter dramatischer Kunst eine schlichte Wanderbühne sein, bei der bedeutendere Abmessungen sich von selbst verboten. Als Normalfall dürfen wir jedoch annehmen, dass

das Bühnenbild zu einem bestimmten Bühnenwerk auch für ein bestimmtes Theater geschaffen wird. Die Raumverhältnisse dieses Theaters sind wiederum dem Bühnenbild gegenüber als primäre, als gestaltbestimmende Elemente anzusehen.

So ergibt sich als zweite unerlässliche Forderung: Dass sich das Bühnenbild den gegebenen Raumverhältnissen harmonisch einzuordnen habe. Der Theaterraum ist gleichsam der Rahmen, der das Bühnenbild ergänzend abschliesst. Da er jedoch vor diesem bestand, hat dieses sich nach ihm zu richten.

Das Wort des Dichters — die gespielte Handlung — die Musik: Sie zur Geltung zu bringen, ihre verborgene Wirkungfähigkeit in lebendige Wirkungtat umzusetzen, ist das Ziel der Aufführung. Seiner Erreichung dienen Bühnenraum und bühnentechnische Einrichtungen, Schauspieler, Sänger, Instrumente und Bühnenbild. Das Bühnenbild ist das letzte, wenn auch deshalb nicht das unwichtigste aller dieser Elemente. Ist es doch im Verhältnis zu dem von Schauspielern oder Sängern auf einem Bühnenplatz in sinnliche Wirklichkeit übertragenen Werk des Dichters oder Tonkünstlers selbst nur „Rahmen“ und wendet sich an den Gesichtsinn, um auch mitzuhelfen, dass die Handlung wirksam verdeutlicht wird. Darum hat es sich den Absichten der Darstellungskunst, die selbst wieder nur den Plänen des Werkschöpfers dienstbar ist, unterzuordnen. Nicht minder der Gesamtheit bühnentechnischer Einrichtungen, deren Vorrat an einem bestimmten Theater vorhanden und als nicht beliebig vermehrbar betrachtet werden darf.

Erst innerhalb dieses begrenzten Feldes erhält der bildende Künstler, der an der Gestaltung eines Bühnenwerkes arbeitet, die Freiheit, nach den Vorschriften seiner eigenen Kunst zu verfahren. Zugleich aber auch die Pflicht, dies zu tun.

Greifen wir auf die Forderung zurück, dass ein jedes Kunstwerk eine gestaltete Vollkommenheit sein soll, eine kleine geschlossene Welt mit eigenen Gesetzen, bei der alle zu ihrem Aufbau verwendeten Elemente eine Harmonie einzugehen, sich das Gleichgewicht zu halten haben, so wird man leicht einsehen, dass das Problem des Bühnenbildes zu den allerverwickeltsten Problemen überhaupt gehört. Seinem Wesen nach stellt das Bühnenbild eine Abart des monumental-dekorativen Bildes dar. Es gliedert sich der Architektur eines bestimmten Raumes ein, ja in den meisten

Fällen begreift es selbst gar Architekturteile ein. Als Bild bedarf es einer Harmonie der Massenverteilung, bedarf einer das Auge befriedigenden Linienführung, im Endresultat zusammenstimmender Farben, gleichgültig, ob diese harmonisch oder disharmonisch zueinander gesetzt sind. Es muss ferner unter jenen Beleuchtungen seine Wirksamkeit entfalten, die von der Handlung gefordert werden. Das Wichtigste aber ist, dass sich seine Harmonie niemals auflösen darf während des ganzen Handlungverlaufes, der sich innerhalb seines Rahmens vollzieht. Endlich darf nicht vergessen werden, dass es ungleich dem selbständigen Gemälde nicht von beliebigen Standpunkten aus betrachtet werden kann noch auch wie manches monumentale Wandgemälde nur von einem sehr engbegrenzten Platze aus, sondern dass es seine volle Wirksamkeit entfalten soll für eine recht beträchtliche Zahl von Standpunkten, die sämtlich festgelegt und räumlich weit voneinander getrennt sind. Lauter Einschränkungen, die sich aus der Natur eines Monumentalbildes ergeben, das eingeordnet ist in eine bestimmte Architektur, das aber niemals ganz aus Malerei bestehen kann, zu dessen Elementen vielmehr stets körperliche Gebilde, vor allem lebendige Menschen zählen, die das Gewicht ihrer Formen und ihrer Farben bald hierhin, bald dorthin tragen und dennoch niemals die Harmonie zerstören oder auch nur beeinträchtigen dürfen — eine Harmonie, die zudem vorzüglich dem Zwecke dienen muss, den Geist des Bühnenwerkes zu versinnlichen.

Es ist darum nicht zu verwundern, wenn die Schöpfung eines vollkommenen Bühnenbildes zu den schwierigsten Aufgaben gerechnet werden muss, die dem bildenden Künstler gestellt werden können. Freilich zählt sie auch zu den lohnendsten. Und so haben sich trotz allem auch bildende Künstler von hohem Rang gern in den Dienst der Bühnenkunst gestellt.

Vielerlei Eigenschaften muss der Künstler in sich vereinen, der sich an die Gestaltung von Bühnenbildern heranwagt. Gefühl für architektonische Wirkung und ausgeprägtester Farbensinn sind unerlässliche Vorbedingungen. Verständnis für die Forderungen der Schauspielkunst darf nicht fehlen. Nicht minder die Fähigkeit, in den Geist einer Bühnendichtung, in den Geist eines Tonkunstwerks einzudringen. Instinkt für die Wirkung von der Bühne herab auf die Zuschauer. Mit einem Worte: auch echtes Theaterblut. Aber selbst an den Menschen im Künstler stellt diese verwickeltste

Aufgabe ihre Forderungen. Sie verlangt, dass er, so selbständig er sei, so eigenwillig seine Begabung sich rege, doch über sich vermöge, im rechten Augenblick sich zu bescheiden, zurückzutreten hinter dem, was der Dichter oder der Musiker und in ihrem Namen der Regisseur zu fordern berechtigt ist.

All dies galt für die Bühnenbildgestaltung aller Epochen. Nicht minder für jene unserer Tage. Noch keinem Zeitalter aber stellte sich das Problem so mannigfaltig und so vielerlei zu bedenken heischend dar. Das liegt nicht allein daran, dass unsere technischen Fähigkeiten jene aller vergangenen Kulturen um ein Vielfaches übertreffen und uns selbst damit auch zu höheren Leistungen verpflichten. Vielmehr: Wir Angehörige des zwanzigsten Jahrhunderts haben uns ja nicht allein mit der Frage abzufinden, wie Bühnenwerke sichtbare Gestalt annehmen sollen, die von Zeitgenossen in voller Kenntnis der heutigen Theaterverhältnisse für uns verfasst worden sind, sondern zugleich mit der Frage, wie Werke, die in der Antike, im Mittelalter, im Zeitalter der Renaissance, vor hundert oder vor dreissig Jahren entstanden, aufgeführt werden müssen, um einen ihrer ursprünglichen Wirkung zum mindesten ähnlichen Eindruck auszulösen. Frühere Kulturen taten sich leichter. Die griechische Bühne bot nur Dramen zeitgenössischer und einheimischer Dichter — kannte sie doch keine Beispiele fremden Schaffens und hätte überdies solche Auslassungen der „Barbaren" gewiss von vornherein abgelehnt. Die Mysterienbühne befasste sich lediglich mit Taten und Leiden Christi und der Heiligen. Die englische Bühne zeigte den Untertanen der Königin Elisabeth keine anderen Trauerspiele und Komödien als die von englischen Poeten gedichteten, die spanische nur solche spanischer Meister, und die Theater Corneilles und Molières öffneten sich einzig den in Alexandrinern abgefassten Stücken strengen Stils. Zwar eroberte im 18. Jahrhundert die italienische Oper das gesamte Theatergebiet Europas, allein die Einseitigkeit der Bühnenbildgestaltung ward hierdurch nicht aufgehoben: Bühnenhaus, Dekorationen und Kostüme glichen sich für musikdramatische Darbietungen in Mailand, Dresden, Paris und Warschau wie sich die Sitten und die Trachten an den Höfen der absolutistisch regierenden Fürsten glichen. Und verfuhr man etwa anders, wo ausserhalb Europas eine Theaterkultur blühte? Die Bühne Indiens war nur eingerichtet für Stücke, deren Phantastik und tiefe Geistigkeit das Land Buddhas und der üppigsten Vegetation erzeugt hatte, und

Japan liess die Schauspieler den „Blumensteg“ nur zur Darstellung vielaktiger Dramen betreten, deren Schauplatz das Inselreich des Mikado war. Jede dieser Theaterkulturen also kannte im Grunde genommen einzig sich selbst. Der historische Sinn erwachte ja recht eigentlich erst im neunzehnten Jahrhundert. Erst dieses setzte an die Stelle gänzlicher Ablehnung oder bestenfalls rücksichtlosester Umformung älterer und fremder Kunstwerke im Geschmack der eigenen Zeit, wie sie den vergangenen Kulturen auf allen Gebieten eine mit reinster Naivität geübte Selbstverständlichkeit war, die Forderung, dass jedes Kunstwerk als das Erzeugnis seiner eigenen Zeit zu werten und zu behandeln sei. Und erst das ausgehende neunzehnte Jahrhundert machte damit Ernst, auf einer und derselben Bühne neben Stücken von Zeitgenossen Werke von Sophokles und Çudraka, von Shakespeare und Calderon, Dichtungen für die Mysterienbühne und Schwänke von Hans Sachs, Lustspiele Molières, Opern von Gluck, Verdi und Mozart, Musikdramen Wagners und Operetten Offenbachs zu bieten und neben Goethes Tasso den Anklagen Strindbergs eine Freistatt zu gewähren.

Bevor indessen untersucht werden kann, auf welchen Wegen die moderne Bühnenkunst die künstlerische Lösung so vielgestaltiger und so verwickelter Probleme unter Aufbietung aller ihr zu Gebote stehender Ausdruckmittel erstrebt, wird es zweckmässig sein, in aller Kürze zu erklären, wie jede der vergangenen Kulturen ihr eigenes Bühnenbildproblem behandelt hat.

Wenden wir uns zunächst der ältesten uns bekannt gewordenen Theaterkultur, der griechischen, zu, die zudem von nicht geringem Einfluss auf die gesamte Entwickelung späterer Zeiten geworden ist. Danken wir ihr doch auch die Grundbezeichnung für jedes Bühnenwerk, an der wir heute noch festhalten, und die vom tiefsten Erfassen des für diese Gattung von Kunstwerken wahrhaft Wesentlichen spricht. Das Wort „Drama“, das wir im weitesten Sinn für jedes zur Aufführung auf einer Bühne bestimmte Werk gebrauchen, bedeutet getreulichst übersetzt: Handlung.

Handlung aber ist in Wahrheit das Wesen jeder Dichtung und jedes Tonkunstwerks, die ihre volle Wirkung nur dann zu entfalten vermögen, wenn Menschen, die für kurze Frist aufhören zu sein, was sie in der Wirklichkeit des Alltags sind, in sinnvollem Zusammenspiel die Vermittelung

zwischen dem Werkschöpfer und den Geniessenden übernehmen und als Angehörige einer Welt auftreten, die neben der unseren kraft eigenen Rechtes zu bestehen scheint. Ob wir eine erschütternde Tragödie, eine geistreich spielerische Komödie, eine unwahrscheinliche Groteske, ein Singspiel oder eine einzig die Geste als Ausdruckmittel verwendende Pantomime vor uns haben; ob die Stücke auf einer freistehenden, flüchtig improvisierten Bühne oder in einem mächtigen, geschlossenen und mit allem Prunk und allen erwünschten Bequemlichkeiten ausgestatteten Theaterhaus aufgeführt werden; ob der Schauspieler stets derselbe bleibt oder, unter Zuhilfenahme einer Maske, seine Rolle ständig wechselt; ob der Musik die Hauptrolle zugeteilt ist oder dem Wort oder der Gebärde; ob die Strenge der gebundenen Rede herrscht oder die Freiheit der dem Alltagleben abgelauschten Vulgärsprache; ob die Stoffe religiösen, durch gläubige Überlieferung geheiligten Legenden entlehnt werden oder den verbürgten Ereignissen der Geschichte, der Wirklichkeit, die auch den Zuschauer umfängt, oder einem märchenhaften Überall und Nirgends — alle diese Unterschiede verschwinden vor der einen einigenden Tatsache, dass das echte Bühnenwerk seinem Wesen nach Handlung ist.

Darum kommt es bei der für das Theater bestimmten Leistung auch nicht auf die Gestaltungkraft des Dichters oder Musikers überhaupt an, sondern auf seine Fähigkeit, eine Handlung sinnfällig zu gestalten. Die an Klangschönheiten und Bildern überreichste Sprache, die erhabensten Weisheiten, die treffsicherste Charakterzeichnung können für den Mangel an sinnfällig gemachter Handlung niemals entschädigen. Die Wirkung der mit vollendeter Meisterschaft aufgebauten Rede verpufft vor einer einzigen, am rechten Platze eingesetzten bezeichnenden Geste. Darum haben auch nicht wenige Dichter und Musiker, denen es gewiss nicht an Einfällen und an gestaltender Kraft gebrach, versagt, sobald sie ein Bühnenwerk zu schaffen sich unterfingen. Gerade den Meistern der Lyrik und der erzählenden Kunst, nicht minder Musikern, die uns die köstlichsten Lieder und edelste reine Tonkunstwerke geschenkt haben, war es recht häufig nicht beschieden, auch nur ein einziges für die Bühne brauchbares Werk hervorzubringen, so sehr ihre Sehnsucht sich darum mühen mochte. Um nur ein Beispiel herauszugreifen: Wir wissen, dass Gottfried Keller, der Meister der modernen Novelle, bis in sein hohes Alter unaufhörlich mit dramatischen Plänen rang, dass er nach dem Theater lechzte — und dass

er doch schliesslich einsehen musste, dass ihm auf diesem Gebiete der Dichtung nicht nur der äussere Erfolg fremder Anerkennung sondern auch der innere der eigenen Befriedigung nie werden konnte.

Alle Bühnenwerke, die, Jahrhunderte überdauernd, uns heute noch etwas zu sagen haben, die spätere Geschlechter erschüttern oder von Herzen lachen machen werden: Sind Handlung von dem ersten Augenblicke ab, da der Vorhang sich hebt, bis zu dem letzten, da er wieder sinkt.

Die griechische Theaterkultur hat die Bezeichnung „Drama" geprägt. Der untrügliche künstlerische Instinkt, der dieses in jeder Hinsicht und zu allem höchstbegabte Volk auszeichnete, liess es zugleich mit der Erfindung des Bühnenwerkes selbst auch die Gesetze seiner Gestaltung entdecken und Meisterleistungen unvergänglichen Wertes aufstellen.

Die Entstehung des griechischen Dramas ist so allgemein bekannt, dass wenige Worte genügen werden, sie ins Gedächtnis zurückzurufen. Religiöse Gebräuche, die mit den alljährlich im Februar, im Dezember und vor allem im April stattfindenden Festen des Dionysos sich verbanden, gaben den Anlass. Der sinnenfrohe Grieche brachte auch die Begabung zum Festefeiern mit. Dass er den Gott des Weines und der Lebensfreude, den Gott des Rausches und der Lust gebührend zu feiern verstand, war nur natürlich. Freude will Bewegung. Sie verlangt nach Tanz, sie verlangt nach Gesang. Und sie liebt den raschen, springenden Scherz. So vereinten sich den Festen des Dionysos ganz von selbst Tänze, die um seinen Altar den Reigen schlangen, Gesänge und Stegreifscherze, wie Wein und Laune sie eingaben. Die Lustspielgattung des hellenischen Dramas, die „Komödie" bezeichnet wörtlich nicht mehr noch weniger denn „Festschwarmgesang". Damit ist ihre Entstehung erklärt.

Was aber hat das ernste Drama, die Tragödie, das Urbild des „Trauerspiels", mit den rauschenden Festen des Wein- und Freude-Gottes zu schaffen? Die Wortbezeichnung weist auf den Gesang der bocksbeinigen Satyrn hin, die zu den ständigen Begleitern des daseinfreudigsten unter den Olympischen gehörten. Wie konnte das Fest des Rausches Ursache werden für das Werden des erschütterndsten und ernstesten Kunstwerks? Der Grieche war sinnenfroh und mit allen Instinkten dem Diesseits der Erde zugekehrt. Aber er war nicht oberflächlich. Der engen Verkettung von Leben und Tod blieb er sich stets bewusst. Ihm war Dionysos, der lachende, überschwängliche Gott, der Verschwenderische, Unbekümmerte,

der ganz dem Augenblicke Hingegebene: der Gott der Natur selbst, die alljährlich aufblüht, um alljährlich zu welken, und die stirbt, um zu neuem Leben zu erwachen. Und da der antike Mensch ganz selbstverständlich und gefühlmässig sein eigenes Dasein dem der Natur gleichsetzte, sich selbst nur als eines ihrer zahllosen Geschöpfe, wenngleich mit Stolz als das vorzüglichste betrachtete, so die Natur in unbegreiflicher Verschwendung erzeugt, nur um es wieder zu vernichten — ward ihm der Gott des Lebens zum Gott der Todesahnung. Im Rausche barg sich das Vergessen.

So waren die Lieder, die zu Ehren des Dionysos erklangen, teils Hymnen auf das Leben, auf alles, was freut und zum Genusse lockt, teils Klagen, die dem frühen Ende des Sorgenfreiesten unter den Sorgenlosen Himmlischen nachtrauerten.

Der Chorgesang also ist das Urelement sowohl der Tragödie wie der Komödie. Die erste Einzelfigur, die dem Chor gegenübergestellt ward, war selbstverständlich Bacchos selbst, der aus der Pforte seines Tempels trat, um die seinen Altar mit kunstreichen Tanzschritten Umkreisenden zu begrüssen. Indessen man verlangte bald nach Abwechselung. Zunächst bezog man Götter und Helden ein, die des Dionysos Rolle vertraten, und deren Schicksale und Taten den Stoff der Lieder bildeten. Thespis, der in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts vor Christus lebte, setzte an die Stelle der Gesänge über den Gott des Weines oder einen der Götter, Könige und Heroen den Wechselgesang zwischen dem Chor und einer Einzelperson. Doch ward die Beziehung zu Dionysos noch beibehalten. Indem jedoch der Einzelne, der dem Chor entgegentrat, vom Wandel seines eigenen Geschicks erzählte und die Erzählung mit ausdrucksvollen Gesten begleitete, ergab sich ein Frage- und Antwortspiel zwischen ihm, dem Handelnden, Erregten, und dem Chor, den Mitfühlenden, persönlich Unbeteiligten: So war der Grundstein für den Aufbau des Dramas wie der schauspielerischen Darstellungkunst gelegt.

Nun folgte die Ausbildung der neugewonnenen Kunstgattung zur Vollendung mit einer Schnelligkeit, die ohne Beispiel ist. Aischylos, einer der gewaltigsten Dichter, die je gelebt haben, schuf das Drama, indem er dem ersten Schauspieler des Thespis den zweiten gesellte. Doch darf diese Benennung nicht missverstanden werden. Die Stücke des Kämpfers von Salamis weisen nicht etwa nur zwei Personen und den Chor auf. Eine reiche Mannigfaltigkeit der Handlung hätte sich bei solcher Ein-

schränkung nicht erzielen lassen. Vielmehr war die Zahl der an der Tragödie beteiligten Personen an sich unbegrenzt und passte sich ganz den Bedürfnissen des gewählten Stoffes an. Aber freilich wurden sämtliche Personen nur von zwei Schauspielern dargestellt, was zur Folge hatte, dass niemals mehr als zwei Personen auf der Bühne auftreten und untereinander oder zusammen mit dem Chor die Handlung weiterspinnen konnten. Ermöglicht wurde diese Beschränkung auf zwei darstellende Künstler, die an unseren Theatern bei Stücken mit grösserer Figurenzahl undurchführbar wäre, durch die Verwendung von Gesichtmasken, welche die Züge der Spielenden verbargen, sodass bei einem Wechsel der Gewandung wie der Masken der Eindruck einer gänzlich neuen Persönlichkeit auch von demselben Schauspieler erzeugt werden konnte.

Mit dem Kult des Dionysos hingen die Dramen des Aischylos und seiner Zeitgenossen nur noch dadurch zusammen, dass die Bühnenwerke, für welche die Stadt Athen ein eigenes Theater am Abhang der Akropolis erbaute, an den Festtagen des Gottes aufgeführt wurden, sodass sie, um mich eines allgemein bekannten Ausdrucks Richard Wagners zu bedienen, den Charakter von Bühnenweihespielen erhielten. Stofflich hatten sie jede Verbindung mit dem Mythos des Dionysos verloren. Ihr Gegenstand waren die grossen Geschehnisse der alten Helden- und Göttersagen.

Nicht als spätes Ergebnis langsam vorsichtigen Tastens, mannigfacher Versuche, ward in Griechenland die bindende Regel für den Aufbau der dramatischen Werke gefunden, der alle an dem Preisbewerb sich beteiligenden Dichter zu folgen verpflichtet waren: Zugleich mit der ersten Volltragödie, die eben die Schöpfung eines mit ursprünglichem Theaterinstinkt begabten Genies war, stand sie fertig da. Ein jedes Bühnenwerk umfasste drei ernste Dramen, die in innerem und äusserem Zusammenhange standen, und deren Gegenstand dem nämlichen Stoffkreis entnommen werden musste, sowie ein Satyrspiel, eine parodistische Groteske, die sich wiederum an den gegenständlichen Inhalt der Tragödie anzulehnen hatte. Damit war die straffeste Bindung, war eine gewaltige Monumentalität der Wirkung schon durch das Aufbauschema gewährleistet.

Die Entwickelung des Kunstschaffens vollzieht sich stets in der Richtung auf Befreiung und Bereicherung — bis nach Erreichung des unaufhaltsam erstrebten Höchstmasses an Freiheit der Gestaltung und an Reichtum der Ausdruckmittel wie der Motive eine Umkehr zur Einfachheit

und zur freiwilligen Bindung einsetzt. Nicht anders erging es mit der griechischen Tragödie. Schon des grossen Aischylos grosser Nachfolger Sophokles fügte den dritten Schauspieler ein, wodurch die dramatische Handlung sich ungehemmter zu regen vermochte. Wichtiger noch für die Weiterentwickelung war, dass er den Zusammenhang der drei Stücke, die nun einmal nach feststehendem Brauch von jedem Dichter geboten werden mussten, lockerte und an die Stelle dreier dem nämlichen Stoffkreis entwachsener Dramen drei Stücke setzte, die in keiner inneren oder auch nur äusseren Verbindung miteinander standen, vielmehr ganz in sich selbst abgeschlossene Dramen waren, deren jedes als Vollkunstwerk behandelt ward. Euripides, der das Schwergewicht auf die psychologische Analyse legte — man nannte ihn darum gelegentlich den „Ibsen der Antike“ — schritt weiter auf dem Wege zu einer realistischeren Auffassung des Dramas. An seine Schaffensweise knüpften die Späteren an.

Je wichtiger die Psychologie wurde, je bedeutungvoller die verfeinernde Detailarbeit, und je bescheidener der Wunsch sich äusserte, eine monumentale Wirkung hervorzubringen, desto mehr musste der Chor zurückgedrängt werden. Als Stimme einer unbestimmten Vielzahl von Menschen, die nur Typen, keine Individuen waren, konnte und sollte er auch keinerlei persönliche Seelenregungen offenbaren. Er hatte wahre Bedeutung für die Tragödie einzig im musikalischen Monumentaldrama. So war es nur folgerichtig, dass seine Rolle mit der Zeit immer enger umgrenzt ward, dass man dann gar als störendes Element empfand, vom unmittelbaren Eingreifen in die Handlung ausschloss und schliesslich ganz beseitigte.

Die Komödie machte eine ähnliche Entwickelung durch. Das Lustspiel neigt ja seiner innersten Natur nach mehr zur Freiheit und spottet des Zwanges, den strenger Stil ihm auferlegen will. Daher setzte die Einschränkung des Chores bei der Komödie noch früher ein, und auch seine Ausscheidung vollzog sich noch schneller. Schon bei dem ersten Grossmeister der attischen Komödie, bei Aristophanes, stehen die Gesänge des Chors, der in den witzigsten Verkleidungen auftaucht, gelegentlich nur in recht losem Zusammenhang mit der Fabel des Stücks, und in den Lustspielen Menanders, die uns freilich leider weniger in den Originalfassungen als in den vergröbernden Bearbeitungen römischer Nachdichter überliefert worden sind, kam der Chor überhaupt nicht mehr vor. Bereits im Zeit-

alter der Diadochen hatte der Chor mit den Stücken selbst nichts mehr zu tun. Trotzdem wurde er nicht aus dem Theater verbannt. Man verwendete ihn, um in den Zwischenakten groteske Tanzaufführungen zu veranstalten. Wir mögen die Aufgaben, die ihm in dieser Epoche gestellt wurden, etwa mit den Balleteinlagen vergleichen, die früher bei Opern gebräuchlich waren.

Trotz alledem war der Chor als das Urelement des griechischen Bühnenstücks bestimmend geblieben für die Gestaltung des hellenischen Theaters und damit zugleich für die Gestaltung des antiken Bühnenbilds.

Binnen weniger Jahrzehnte wurden in Attika das ernste wie das heitere Spiel von ersten Anfängen zu mustergültigen Typen vollendeter Stilkunst entwickelt, aus deren Aufbau wir heute noch die Gesetze dramatischen Schaffens abzuleiten vermögen, sofern wir nur bedenken, dass die besondere Form des hellenischen Bühnenwerks eine durch die antike Gesamtkultur bedingte war und darum zwar als eine vollendete Lösung, aber nicht, wie man im Zeitalter des Klassizismus meinte, als die vollendete Lösung schlechthin angesprochen werden darf. Niemand wird billig erwarten, dass Theaterbau und Theatertechnik sich in derselben kürzesten Frist zu der nämlichen Vollkommenheit durchringen konnten, die der dramatischen Dichtung zu erreichen glückte. Denn nicht die Umwandlung des Platzes, auf dem Chor und Spieler auftraten, führte zu der Aufnahme eines zweiten Darstellers und später eines dritten, sondern die Erfindung der dramatischen Handlung, die erst mit der Aufstellung eines zweiten Schauspielers möglich ward, hatte zur Folge, dass man mit der äusserst primitiv zu denkenden, auf einem Karren fahrbaren beweglichen Bühne des Thespis nicht mehr auskam und zur Errichtung eines Bauwerks schreiten musste, das keinem anderen Zwecke verhaftet war, als dem, an den alljährlich wiederkehrenden Feiertagen des Dionysos der Aufführung von Tragödien und Komödien zu dienen.

Dieses Theater genügte zuerst auch bei schlichtester Schlichtheit. Einmal stellte der attische Zuschauer des 5. Jahrhunderts vor Christus gewiss keine hohen Anforderungen an bühnentechnische Leistungen oder gar an Illusionwirkung: Er konnte und wollte es nicht, weil alles, was ihm in dieser Hinsicht geboten wurde, für ihn eine unerhörte Neuerung, eine grossartige Errungenschaft bedeutete. Sodann trugen sämtliche dramatische Vorführungen aus den Tagen des Aischylos, des Sophokles und auch noch

aus jenen des Euripides den Charakter von Weihefestspielen. Die dramatisierbaren Stoffe waren nach Wesen wie Zahl durchaus beschränkte: Sie entstammten der Sagenwelt des eigenen Volkes, wenn sie nicht, wie das patriotische Festspiel „Die Perser", mit dem Aischylos, der Dichter und Kämpfer von Salamis, seine Vaterstadt Athen beschenkte, dem unmittelbaren Zeitgeschehen, dem, was die Zuschauer als Mitlebende, mehr noch, als Mithandelnde erfahren hatten, entnommen wurden. Mit anderen Worten: Der Gegenstand eines Dramas war durchaus bekannt. Der Dichter durfte voraussetzen, dass die geringsten Andeutungen genügen würden, das Publikum darüber aufzuklären, mit welchen Personen es zu tun hatte, und an welchen Ort es sich versetzt fühlen sollte. Diese stoffliche Beschränkung bedeutete für den Dichter, der ja zugleich Regisseur und technischer Leiter sowie — wenigstens in den Anfangzeiten — erster Schauspieler war, eine gar nicht genug zu betonende Erleichterung. Auch in rein künstlerischem Sinn. Er wurde durch sie befähigt, sich ebenso völlig der reinen Formbezwingung des Gegenstandes hinzugeben, wie etwa ein Maler des Mittelalters, der sich über das Gegenständliche auch nicht im mindesten zu besinnen brauchte, der genau wusste, welche Figurenzahl er benötigte, an welchen Platz er sie zu versetzen, und welche Gesten er ihnen zuzuweisen hatte, wenn ihm eine Kreuzigung, eine Verkündigung oder irgend ein anderes Geschehnis des allen gemeinsamen religiösen Vorstellungkreises in Auftrag gegeben ward.

So reichten für den griechischen Zuhörer stets einige wenige aufklärende Worte hin. Ein Beispiel. Sophokles' Tragödie „Philoktetes" beginnt mit diesen Versen:

„Dies ist das Ufer an dem ringsumflossenen
Land Lemnos, unbetreten und bewohnerlos,
Wo ich, o Spross des Besten im Hellenenheer,
Achilleus Sohn, Neoptolemos, den Melier,
Den Sohn des Pöas an das Land einst ausgesetzt,
Dazu verordnet durch des Oberherrn Gebot,
Weil ihm von Krankheit triefte sein zerfressner Fuss."

Auf eine ausführliche Beschreibung, wie die Aussetzung, und an welchem Orte sie statthatte, folgt die Gegenrede des Neoptolemos:

„O Fürst Odysseus, schnell ist, was Du sagst, getan.
Denn eine Höhle, wie Du sprachst, glaub ich zu sehen."

So wird in den allerersten Zeilen der Schauplatz für das Publikum auf das Genaueste, wenn auch unauffällig, dargelegt und durch die Anrede wird die Persönlichkeit des einen der beiden Schauspieler unzweideutig bestimmt. Aber auch, dass kein anderer als der listenreiche Odysseus der erste Sprecher war, konnte keinem Athener zweifelhaft bleiben: Denn jeder Zuschauer wusste, wer den „Sohn des Pöas", den selbst der Ungebildetste als Philoktetes kannte, nach Agamemnons, des „Oberherrn", Geheiss auf der verlassenen Insel dem erbärmlichsten Geschick überantwortet hatte. Um aber jeden Zweifel zu zerstreuen, redet Neoptolemos in seiner Erwiderung den Gefährten sofort bei seinem Namen Odysseus an und beschreibt dann gleich die Höhle, die dem Verratenen zur Behausung dient, samt ihrem kläglichen Inhalt an kärglichstem Gerät und an vereiterten Lumpen.

Wir haben es bei einer solchen Exposition, die in sämtlichen griechischen Tragödien und Komödien dem Wesen nach unverändert wiederkehrt, mit einer dramatisch-technischen Notwendigkeit zu tun, die eine einfache und selbstverständliche Folgerung der althellenischen Bühnenverhältnisse war.

Verfolgen wir den weiteren Gang einer attischen klassischen Tragödie, so erblicken wir ein kunstreichstes Gefüge verschiedenartiger Elemente, deren Ineinanderwirken den Eindruck notwendigen Geschehens erzeugt. Die tragische Handlung als durch die Charaktere und durch eine bestimmte gegebene Voraussetzung unwandelbar bedingte aufzuzeigen, ist das Bestreben aller griechischen Theaterdichter gewesen. Wobei sich wieder jene Umkehrung des Gestaltungprozesses im gestalteten Resultat nachweisen lässt, die allen vollendeten Kunstschöpfungen eigentümlich ist, und deren Erfassen dem Laien so schwer wird: Dass nämlich das, was dem Betrachtenden und Geniessenden als Wirkung sich geltend macht, für den Künstler die Ursache ist; und dass, was ihm bei seiner Arbeit nur als Wirkung sich einstellt, dem das Ganze auffassenden Betrachter als Ursache sich aufdrängt. Der Bühnendichter will ein bestimmtes tragisches Geschehen glaubhaft vor uns enthüllen. Diese Tragik darf nicht das Erzeugnis blinden Zufalls sein. Also muss sie den Handlungen von Charakteren entspringen, die anders gar nicht handeln können. Und so bildet der Dichter die Charaktere so, dass sie unter dem Drucke einer bestimmten gegebenen Tatsache das von ihm gewollte tragische Geschehnis formen müssen — während dem Zu-

schauer die Charaktere das primär Gegebene erscheinen. Der Form nach stellt sich eine griechische Tragödie als streng stilisierte Dichtung dar, die der Musik und bei der Aufführung auch des ausdruckvollen mimischen Tanzes bedurfte. Schon die Mitwirkung der Musik bedingte die Ausschaltung des Naturalismus. Auf rhythmischen Wechsel gegensätzlicher Elemente wurde aufmerksamst geachtet. Diese Elemente sind: Chorgesang, Monolog, Dialog zwischen zwei oder höchstens drei Personen und endlich Dialog zwischen dem Chor und einer oder mehreren Personen. Tritt dieser Wechsel schon beim Lesen augenfällig genug zutage, so prägte er sich natürlich bei der durch Musik unterstützten Aufführung selbst noch weit kräftiger aus. Niemals folgen zwei gleichartige Elemente unmittelbar aufeinander. Das psychologische Gesetz, dass jeder Reiz durch Kontrastwirkung verstärkte Kraft erlangt, findet die mannigfaltigste Auslegung. So verschieden ihrem geistigen Wesen nach eine heitere Oper Mozarts wie „Figaros Hochzeit“ von einer düsteren Schicksaltragödie der Antike sein mag: In ihrem formalen Aufbau zeigen beide doch keine geringe Verwandtschaft. Auch bei jener wechseln Arien mit Duetten, mit mehrstimmigen Gesängen, bei denen die Einzelpersonen zusammen mit dem Chor das Einzelkunstwerk im Rahmen des Gesamtkunstwerkes wirken. Denn auch auf diese Tatsache ist Gewicht zu legen: Jeder Auftritt in einem griechischen Drama ist ein abgerundetes Ganzes, dem freilich eine besondere, eine dienende Rolle im Handlungganzen zugeteilt ist. Ein Chorlied baut sich aus Strophen und Gegenstrophen auf; eine längere Anrede, ein Monolog oder eine Erzählung wird niemals frühzeitig abgebrochen oder durch Zwischenfragen gestört; und für den Dialog ist der gemessene Rhythmus gleich langer Versgebilde (meist einer Folge einzelner Vollzeilen) Gesetz, die sich wechselseitig antithetisch bedingen und nicht selten sich in ein scharfes Gefecht angreifender Fragen und verteidigender Antworten auflösen.

Wie war nun das Theater gestaltet, das solchen Stücken zu Ehren erbaut war, und wie das Bühnenbild?

Machen wir uns zuvor klar, wie etwa der Zwiegesang zwischen Chor und Dionysos sich abgespielt haben mag, aus dem das griechische Drama erwuchs.

Die Front des Tempels, der über Stufen errichtet war, öffnete sich mit einer Säulenhalle. Vor ihr, ebener Erde, stand der Opferaltar des Gottes nach altem Brauch. Um ihn schlang sich der Reigen des Chors.

Die Schaulustigen waren daher gezwungen, einmal einen geräumigen Platz von annähernder Kreisform für die Tanzdarbietungen des Chores freizulassen, ausserdem aber je einen Durchgang rechts und links vom Tempel, damit der Chor feierlichen Schrittes nahen und abtreten konnte. Sobald der Chor die einleitenden symbolischen Kulthandlungen an dem Altar vollzogen hatte, tat sich die Pforte des Heiligtums auf und der als Dionysos selbst verkleidete Schauspieler trat auf die Stufen, um hier, von erhöhter Stelle, den das gläubige Volk darstellenden Chor zu begrüssen und Zwiesprache mit ihm zu halten. Die Festhandlung endete mit den von Liedern begleiteten Reigentänzen rund um den Altar.

Da die Grundelemente des Chors und der Einzelspieler in die Tragödie wie in die Komödie aufgenommen wurden, blieb nichts anderes übrig, als auch die Grundelemente der Raumgestaltung beizubehalten. Wir begegnen daher auch bei dem festen Theatergebäude selbst noch in hellenistischer Zeit stets dieser Dreiteilung: Erstens dem Kern, der für den Chor bestimmten Orchestra, die nach wie vor kreisförmig angelegt ward; sodann dem die Orchestra nach rückwärts abschliessenden Bühnengebäude, der Szene, die grundsätzlich erhöht ward; endlich drittens dem Zuschauerraum, der sich ringförmig um die Orchestra zog, aber nicht ihrem ganzen Umlauf folgen konnte, nicht allein, weil die Szene dies verwehrte, sondern weil überdies seitliche Durchgänge für den auftretenden und sich wieder entfernenden Chor freizuhalten waren.

Über das Aussehen der griechischen Theater in den Tagen des Aischylos und Sophokles, ja selbst des Aristophanes und Euripides, sind wir leider nicht unterrichtet. Alle Baureste, die auf uns gekommen sind, geben jene Bauformen wieder, die von der hellenistischen oder gar erst von der römischen Kultur gepflegt wurden, und wir müssen annehmen, dass sämtliche früher entstandenen Theater den verfeinerten Bedürfnissen späterer Zeit durch Umbau angepasst worden sind. Über die Bedeutung der einzelnen Bauteile im hellenistischen Theater, vor allem über die Frage, wo der eigentliche Spielplan zu suchen war, herrschte bis vor kurzem heftiger Streit unter den Fachgelehrten, vor allem zwischen von Puchstein und Dörpfeld. Er kann heute als entschieden gelten: Jeder von beiden hatte mit seiner Meinung zugleich recht und unrecht. Es ist das Verdienst des Stuttgarter Hochschulprofessors Ernst Fiechter, der das Wissen des Gelehrten mit dem Gestaltunginstinkt des Künstlers vereint, in einem sehr

ausführlichen Werke „Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters“ Klarheit über das Bühnenwesen des Altertums verbreitet zu haben. Obwohl ein unanfechtbarer Tatsachenbeweis nur für Gestaltung und Verwertung des hellenistischen und des römischen Theaters erbracht werden konnte, lässt sich doch ein gültiger Rückschluss auch auf die frühgriechischen Bühnenverhältnisse ziehen.

Als Aischylos von den begeisterten Athenern der höchsten Ehrenpreise für würdig befunden wurde, war von einem eigentlichen Bühnengebäude noch nicht die Rede. Entstand das griechische Theater doch erst, um solchen Stücken ein Heim zu bereiten. Wir haben mithin bei dem Dionysostheater zu Athen, das am Abhang der Akropolis gelegen war, sowie bei den nach seinem Muster gestalteten Theatern in anderen Städten Griechenlands mit weitgehenden Improvisationen zu rechnen. Bei Anlage der Sitzreihen konnte man sich darauf beschränken, hölzerne, später steinerne Bänke aufzustellen, da man die Theater mit Vorliebe dort errichtete, wo die Landschaft selbst dazu einlud, in Mulden an Abhängen von Hügeln, in Steinbrüchen, wie Osthaus, der an Anregungen reiche Leiter des Hagener Museums, vermutet, so dass nur eine gewisse Ausgleichung des Geländes nötig ward. Ein Szenengebäude in unserem Sinn oder in dem der hellenistischen Kultur kannte man wohl kaum, zum mindesten kein festes aus Stein. Man begnügte sich gern mit einer Garderobebude, die aus Holz gefügt sein durfte, um die Gewänder der Schauspieler, ihre Masken und etwa benötigte Versatzstücke aufzubewahren, sowie um die Darsteller, die nicht gerade auf der Bühne anwesend zu sein hatten, den Blicken des Publikums zu entziehen. Der Spielplan war abgegrenzt. Wir dürfen auch mit ziemlicher Sicherheit seine Erhöhung gegenüber der Orchestra annehmen, obwohl keine schriftliche Überlieferung von ihr erzählt. Allein, da am Anfang der Entwicklung des Dramas der Einzelschauspieler auf den Stufen eines Tempels stand, und da an ihrem Ende durch die Forschungen Fiechters die Erhöhung der Bühne nachgewiesen ist, wäre es überaus seltsam, wenn die griechischen Dichter-Regisseure sich eines der allerwichtigsten dramatischen Wirkungsmittel, auf das ihr Instinkt sie lenken musste, ohne Not begeben hätten. Der Spielplan der Einzeldarsteller war also wohl erhöht, stand jedoch mit der Orchestra in Verbindung, sodass der Spieler nach Bedarf der fortschreitenden Handlung gesondert stehen, zu dem Chor hinabsteigen oder sich

wieder auf die Erhöhung — die vielleicht ein Podium, vielleicht nur eine Erdaufschüttung war — zurückziehen mochte. Die Dekorationen müssen wir uns so einfach wie nur irgend möglich vorstellen. Wahrscheinlich wurden für jedes Stück besondere tragbare Versatzstücke aufgestellt, die in ihrem primitiven Naturalismus vollauf genügten, zumal der Text geschickt ergänzend die nötige Erläuterung lieferte. Eine Wand mit einer Tür, durch die man in einen Innenraum blickte, der von den Schauspielern betreten werden konnte, war wohl das Hauptausstattungsstück der Agamemnon-Tragödie aus Aischylos' Orestie-Trilogie, und ein Felsstück mag für die Promotheus-Tragödie desselben Dichters ausgereicht haben. Sophokles hat gewiss die Bühnentechnik wesentlich bereichert. Euripides nicht minder. Wirklichen Dekorationen im Sinne unserer Bühne begegnen wir indessen erst in der hellenistischen Epoche.

Fragen wir nun nach dem Charakter des Bühnenbildes, das bei so primitiven, der Improvisation sich bedienenden Einrichtungen entstehen musste, so zeigt sich sofort, dass ihm die Zurschaustellung menschlicher Körper in schönen Gewändern fast ausschliesslich zugrunde lag; dass seine Wirkung auf der Ausdruckfähigkeit und Formvollendung der Geste ruhte; kurz — dass es im wesentlichen plastischer Natur war.

Diese Beobachtung stimmt auch durchaus mit den Sichtverhältnissen des griechischen Theaters überein. Die Orchestra war ja der Kern der ganzen Anlage. Sie lag nicht vor der eigentlichen Bühne, sondern umgekehrt: Der Spielplan, den die Garderobebude abschloss, war eine Erweiterung der Orchestra nach rückwärts. In der Orchestra spielte sich das Stück zum grössten Teile ab. Da diese aber kreisrund war, und da die Zuschauer sich ringförmig um sie scharten, waren die Einzeldarsteller wie der Chor darauf angewiesen, vollplastische Anschauungen, nicht Reliefanschauungen vor einem Hintergrund zu gewähren, wie dies bei unseren Bühnen der Fall ist.

Das Theater war niemals ein geschlossener Raum. So wurde die Landschaft, die der Blick überschweifte, wurden Stadt, Hügel, Bäume und nicht selten das ferne Meer, zu einem Teil des Gesichteindrucks, den das Auge aufnahm. Selbst wenn der Blick sich auf die Vorgänge in der Orchestra und dem erhöhten Spielplan der Bühne sammelte, klang doch noch im Unterbewusstsein die Landschaft mit, die Grösse und Weite der freien Natur. Gerade gegenüber dem Vielfältigen, das die

Umgebung des Theaters den Zuschauern bot, konnte einzig die Beschränkung auf wenige Elemente dem Bühnenbild zu kraftvoller Wirkung verhelfen. Darum fügte man in der Frühzeit des griechischen Dramas lediglich die menschliche Gestalt dem Bühnenbilde als deutlichst betontes Element ein und behandelte alles übrige nur als neutralen, unauffälligen Hintergrund.

Das hellenische Theater war und blieb grundsätzlich Freilichttheater. Das warme und verhältnismässig regenarme Klima des südlichen Europa liess das Verlangen nach Darstellungen in geschlossenen Räumen nicht zu einem unabweislich dringenden werden. Aus dieser Besonderheit sind nicht wenige Eigentümlichkeiten des griechischen Theaters wie überhaupt des antiken Bühnenbildes abzuleiten. Überlegen wir uns, wodurch im modernen Theater die Konzentrierung des Blicks auf die Bühne sowie die Isolierung der Schauspieler oder Sänger im Verhältnis zu der Zuschauermenge vornemlich erreicht wird, so stossen wir auf die Technik der Beleuchtung. Wir verdunkeln den Zuschauerraum und hüllen den Spielplan in das hellste Licht. Damit machen wir aus allen den nahen und vielen Besuchern des Theaterraums eine unterschiedlose und zu gänzlicher Bedeutunglosigkeit herabgedrückte dunkle Masse. Einzelheiten werden nur auf der Bühne erkennbar. Die Deutlichkeit der dort gesehenen Personen und Dinge lässt uns ihre Entfernung vergessen. Zudem erscheint der Mensch im geschlossenen Raum grösser als im freien, weil dort nur Bauglieder, Werke der Menschenhand mit ihm verglichen werden können, indes wir hier den Massstab der weiten Natur selbst anlegen müssen, wir mögen wollen oder nicht. Bei einer Tagaufführung unter freiem Himmel ist künstliche Beleuchtung als Mittel, Wichtiges hervorzuheben, Unwichtiges verschwinden zu lassen, schlechterdings nicht anwendbar. Mit ihr scheidet eines der allerbedeutsamsten, malerischen Ausdrucksmittel der Bühnenkunst von vornherein aus. Wir werden noch sehen, auf welchem Wege der Theaterinstinkt der Griechen einen Ersatz zu beschaffen wusste. Die künstliche Beleuchtung dient jedoch nicht allein dem Zweck, die Aufmerksamkeit ganz der Bühne zuzulenken. Sie sorgt auch dafür, dass die Welt der Bühne von der Welt der Wirklichkeit, die der Zuschauer in das Theater mithineinträgt, getrennt wird: Sie ist eines der kraftvollsten Isolierungmittel. Und solche Isolierung ist vonnöten, nicht damit eine vollkommene Illusion erweckt wird, wohl aber,

damit das Kunstwerk sich als selbständiges Gebilde, das nichts gemein hat mit der Realität, in der wir befangen bleiben, sich zu behaupten vermag. Diese Selbstbehauptung des Kunstwerks ist beim dramatischen Kunstwerk weit schwieriger durchzuführen als bei jedem anderen. Dies ist der Grund: Die Theateraufführung bedarf der Schauspieler oder der Sänger, also wirklicher Menschen, die nur anderes bedeuten, als sie sind. Als lebendige Menschen sind sie dem das Kunstwerk Geniessenden so nahe gerückt, dass besonders wirksame Mittel verwertet werden müssen, um sie nur als Aufbauelemente des Kunstwerks empfinden zu lassen. Wo das nämliche Licht Darsteller und Zuschauer umhüllt, wird jener diesem noch näher gebracht, da seine Erscheinung sich an und für sich durch nichts von ihm unterscheidet. Die räumliche Isolierung genügt nicht. Zudem ist sie nur bis zu einem gewissen Grade durchführbar, weil bei zu stark anwachsender Entfernung Gestalt und Gesten zu viel an Deutlichkeit und das gesprochene oder gesungene Wort zu viel an Hörbarkeit einbüssen. Das hochentwickelte Stilgefühl der Griechen erfasste sofort, dass Vorsorge getroffen werden musste, um die Darsteller ein für allemal aufs Schärfste von den Zuschauern zu scheiden. Zugleich, dass es galt, die Grössenmasse soweit irgend angängig zu steigern, um der unvermeidlichen perspektivischen Verkleinerung der aus der Ferne gesehenen Schauspieler entgegenzuwirken. So verfiel man darauf, die Gesichter der Darsteller hinter Masken zu verbergen, deren Charakter nicht nur nach der Bestimmung für die ernste Tragödie oder für die heitere Komödie schwankte, sondern die Züge überdies je nach Alter, Schicksal und Wesen der darzustellenden Personen wechselte. Indem man so — dem Stile der Dichtung folgend — lediglich das Typische der Erscheinung wiedergab, erreichte man, dass der Zuschauer sofort verstand, mit welcher Art von Mensch er zu tun hatte, und erlangte nicht minder erhöhte Sichtbarkeit und damit verstärkte Wirkung in die Ferne. Endlich erhielt man die Möglichkeit, mit zwei oder in späteren Tagen mit drei Schauspielern auch dort auszukommen, wo die Handlung sich auf eine grössere Zahl von Personen verteilte. Dass die Masken auch aus sprach- und gesangtechnischen Gründen eingeführt wurden, wie man so lange annahm, scheint nach den Ergebnissen der neuesten Forschungen nicht mehr behauptet werden zu können. Schalltrichtervorrichtungen an den Mundöffnungen lassen sich nicht nachweisen, und wenn es die antiken Schauspieler und

Sänger verstanden, in offenen Räumen vor einer Zuhörerschaft von 20000 und mehr Menschen bis in die obersten Sitzreihen ihre Stimme deutlich und wohltönend klingen zu lassen, so war es das alleinige Verdienst einer Atem- und Kehlkopfschulung, die nicht übertroffen werden konnte. Der perspektivischen Verkleinerung arbeitete man entgegen, indem man — allerdings in späterer, mit raffinierteren Mitteln arbeitender Zeit mehr denn in früherer — durch Anbringen ausserordentlich hoher Absätze unter der Fussbekleidung, die sich unter dem langherabfallenden Gewand verbargen, den Darstellern den Eindruck der Überlebensgrösse sicherte. Auch dieser Kunstgriff diente zugleich der Isolierung.

Natürlich bewegten sich die Schauspieler unter dem Einfluss der Masken, der hohen Kothurne, der Rückwirkung, die von der gebundenen Sprache und von dem rhythmischen Gesang ausströmte, in ganz anderer Weise, als die ungehemmten Alltagmenschen unter der Zuschauermenge, so dass die Loslösung eine so vollkommene war, wie sich ohne Zuhilfenahme unterscheidender Beleuchtung erreichen liess.

Alle diese Mittel aber waren plastisch empfundene, nicht malerische. Dies stimmt mit der Vorherrschaft der Plastik über die Malerei in der Frühzeit und auch noch in der sogenannten Blütezeit des hellenischen Kunstschaffens überhaupt überein.

Nun erlitt aber auch das einzige eigentlich wirksame Element des Bühnenbildes, die menschliche Gestalt, eine schwerwiegende Beschränkung seiner Ausdruckfähigkeit: Die Mimik der Gesichtzüge, nach unseren Begriffen eines der wichtigsten und zugleich eines der von unserer Theaterkultur am feinsten ausgebildeten Wirkungsmittel, konnte, weil jene von Masken verdeckt waren, überhaupt nicht in Rechnung gestellt werden. Um so eindruckvoller, um so vielsagender musste man die Gesten gestalten, um so höhere Aufmerksamkeit musste der Bewegung des Körpers, der Bewegung der Gewandung und ihrer Farbe geschenkt werden. Die Gewänder hatten überdies nicht wenig zur Charakterisierung der in einem Stück auftretenden Personen beizutragen, wobei die überragende Bedeutung, die dem Einzelspieler im Verhältnis zum Chore zukam, gewiss noch besonders unterstrichen ward. Die Kleidung des Chors, der ja stets eine „Menge", eine Vielzahl, innerhalb deren keine Individualitäten erkennbar waren, darzustellen hatte, unterschied sich wohl nicht so sehr von der Alltagsgewandung, obgleich sie ihr auch nicht gleichen durfte. Zudem

musste sie sich, da der Chor ja nicht nur sang, sondern auch tanzte, einer gewissen Freiheit erfreuen, um die Bewegungen nicht allzusehr zu hemmen. Die Kostüme der Einspieler müssen wir uns schon in früher Zeit als sehr reiche denken. Nicht minder als sehr mannigfaltig charakterisierende, weil nur durch sie in Verbindung mit den typisierenden Zügen der Masken die sichtbare Andeutung der Einzelpersönlichkeit und ihrer Rolle im Organismus der dramatischen Handlung ermöglicht ward. Man schied schon für den ersten Blick des Betrachters den Trauernden (wie etwa Antigone oder Elektra) von den übrigen ab, indem man ihm eine eintönige und düstere Gewandung lieh. Um so verschwenderischer an kostbaren Stoffen, an Stickereien, um so gegensätzlicher an weithinleuchtenden Farben durften die anderen Spieler gekleidet sein, und vor allem wurde bei Königen und sagenberühmten Helden nichts gespart, was ihre Macht und ihr Erhabensein sinnfällig zum Ausdruck bringen mochte. Das Dionysostheater zu Athen fasste 17000 Zuschauer, das — freilich erst in wesentlich späterer Zeit fertiggestellte — Theater in Ephesos soll Raum für 56000 Besucher geboten haben. Mit nicht-derben Wirkungsmitteln, mit zarten Nüancen kam man bei solchen Raumverhältnissen nicht aus, da auch die Theatergäste der obersten Reihen wenigstens deutlich sehen wollten, wenn ihnen jedes Wort zu verstehen nicht glücken mochte.

Dass die Kostüme so prachtreich ausfielen, dass man überhaupt beim Kostenansatz der Theateraufführungen nicht knauserte, rührte daher, dass die Regierung Athens und nach ihrem Vorbild die Regierungen anderer Städterepubliken es verstanden, den Wettbewerb-Ehrgeiz der Wohlhabenden zu wecken. Einen Intendanten, der die Ausgaben für die Instandhaltung des Gebäudes, für die Dekorationen, die Kostüme, für die Honorare der Dichter und Schauspieler — und zu alledem noch einen Gewinn herauswirtschaften musste, gab es nicht. Der Pächter des Theaters hatte lediglich für tadellose Instandhaltung des ja nur an wenigen Tagen des Jahrs benutzten Gebäudes zu sorgen. Der Eintrittpreis, der unter Perikles bereits aus der Staatskasse vergütet wurde, setzte ihn gewiss in den Stand, sich noch ein hübsches Sümmchen zu erübrigen. Für die Honorare der Dichter wie der Darsteller kam der Staat auf. Nicht minder für die Ehrenpreise. Aber die sehr beträchtlichen Kosten der Kostüme verstand er den tragfähigsten Schultern aufzubürden. Jedes Bühnenwerk wurde nach Prüfung seiner Tauglichkeit einem der reichsten Bürger überwiesen,

der nun die ehrenvolle Pflicht hatte, alle mit der eigentlichen Aufführung zusammenhängenden Auslagen, voran jene der Einstudierung und der Kostümierung des Chors, aus eigener Tasche zu bestreiten. Natürlich wollte jeder dieser Honoratioren zeigen, dass er an Opferwilligkeit für das Gemeinwohl wie an verfügbarem Vermögen von keinem seiner Rivalen übertroffen wurde, und jeder setzte seinen Ehrgeiz darein, sein Stück so herrlich wie möglich zu gestalten, und seinem Dichter den Preis zu sichern. So fuhren alle wohl: Der Staat, die Zuschauer, die Dichter, die Schauspieler — und die reichen Bürger.

Die Artung des Bühnenbildes wurde mithin einmal durch die baulichen Verhältnisse des griechischen Theaters bestimmt, bei dem die Blicke der Zuschauer aus einem breiten, drei Fünfteile des Orchesterkreises begleitenden Ringband sich auf die Spielenden sammelten, sodann durch die Tatsache, dass der singende und tanzende Chor das Urelement des Dramas bildete. Vollzogen sich die Wechselreden der Einzelspieler auch nicht unter Tanzbewegungen, so mussten doch alle Gesten so geführt werden, dass sie in Stileinheit mit den Gesten des Chores standen. Die schlichte, nur das unumgänglich Notwendige einbeziehende Einfachheit der Dekorationen liess die Silhouettwirkung der sich bewegenden Gestalten unangetastet. Die Regiekunst der Dichter-Komponisten hatte sich gewiss vor allem bei Angabe der Stellungen zu bewähren, die dem Chor wie den Einzeldarstellern angewiesen wurden. Der Gang der Handlung musste gerade durch die räumliche Anordnung der Spielenden, als durch das auch auf die weiteste Entfernung seine volle Wirksamkeit entfaltende Mittel, deutlichst geklärt werden. Es galt, das dramatisch-technische Prinzip mit dem ästhetischen schöner Bildwirkung zu verschmelzen. Auch das Zahlenverhältnis des Chors zu dem der Einzelspieler ward aufs Genaueste abgewogen. Den zwei Einzelspielern des Aischylos trat der Chor mit zwölf Personen als Massenelement gegenüber. Unter Sophokles wandelte sich das Verhältnis in drei zu fünfzehn. So blieb es weiterhin für die Tragödie, während die Komödie sich eines Chores von vierundzwanzig Personen bediente.

Innerhalb der gross-griechischen, der sogenannten hellenistischen Kultur, die auf dem durch die Welteroberungzüge Alexanders des Grossen für sie bereiteten Boden des östlichen Mittelmeerbeckens aufwuchs, vollzogen sich Änderungen der dramatisch-dichterischen Technik, die nach-

haltige Rückwirkungen auf den Theaterbau und darum mittelbar auch auf die Gestaltung des Bühnenbildes auslösten. Alle hellenischen Theater, von denen umfangreichere Reste auf uns gekommen sind, gehören zwar nicht ihrer ersten Anlage, wohl aber ihrer heute sichtbaren und der Erforschung zugänglichen Bildung nach der hellenistischen Epoche an, wofern nicht gar der Zeit, da die ehemals selbständigen griechischen Diadochenstaaten zu Provinzen des römischen Weltreichs geworden waren. Es sind dies die Theater zu Priene, Epidauros und Ephesos, zu Telmessos, Megalassos, Delos, Tralles usw. usw. Selbst was von dem Dionysostheater in Athen erhalten blieb, trägt die Spuren so gründlich-umfassenden Umbaus, dass über den ursprünglichen Bauplan nur Vermutungen aufgestellt werden können.

Der die Umwandlungen des Bühnengebäudes wie des Bühnenbildes bestimmende Faktor war: Die allmähliche Zurückschiebung des Chors und seine schliessliche Ausschaltung aus dem Gang der Handlung. Der Chor war, als die genannten Theater errichtet oder umgebaut wurden, längst nicht mehr das Grundelement der ernsten wie der heiteren Bühnenwerke, ja, er zählte überhaupt nicht zu den Aufbauelementen der Stücke selbst. Trotzdem: Gänzlich verbannt aus dem griechischen Theater war er nicht. Zu Zwischenaktspielen, die nur in allerlosestem, meist wohl in gar keinem Zusammenhang zu der Fabel des dramatischen Werkes standen, dem sie sich einfügten, wurde er immer noch herangezogen. Hätte man ganze Arbeit verrichtet, den Chor aus dem Theater verwiesen — wer weiss, vielleicht wären die griechischen Theaterarchitekten, veranlasst durch die Dichter-Regisseure, zu einer Lösung des Bühnenproblems gelangt, das der heutigen recht nahe verwandt wäre und sich grundsätzlich nur durch den Verzicht auf die Geschlossenheit des Raumganzen von ihr unterschiede. So jedoch galt es nur, für die bei der Aufführung dramatischer Werke tatsächlich vollzogene Trennung der Rollen, die dem Chor und den Einzeldarstellern zugeteilt waren, für die Scheidung der aus dem Seelenleben von Individuen sich entspinnenden dramatischen Handlung von den typisiernden Gesängen und Tanzschaustellungen des Chors den räumlichen Ausdruck zu finden. Die Schaffung einer bedeutend erhöhten Vorbühne, des „Proskenion“, diente diesem Zweck. Da man mittlerweilen reicher geworden war und dem Leben mit verwöhnteren Ansprüchen gegenübertrat, wurden sämtliche hellenisti-

sche Theaterneubauten wie sämtliche Umformungen älterer Theater in festem Stein ausgeführt, und es währte nicht lange, bis eine bindende Bauregel sich einstellte, die zugleich von ausserordentlicher Einfachheit und von ausserordentlichem Reichtum der Gliederung war, und die ebenso sehr den praktischen Bedürfnissen Rechnung trug, wie die strenge Mathematik ihrer Verhältnisvorschriften den ästhetischen Sinn zu befriedigen vermochte.

Der Römer Vitruvius, der erste Verfasser eines Lehrbuchs der Baukonstruktionen wie der Architekturgeschichte, hat uns diesen hellenistischen Bautypus des antiken Theaters genau überliefert. Den Kern der Anlage bildete nach wie vor die kreisrunde Orchestra. Schreibt man in ihren Kreis ein Quadrat ein, so dass dessen Ecken die Peripherie berühren, so bezeichnet die dem Zuschauerraum abgekehrte Seite die Fluchtlinie der Vorderwand eben jene Vorbühne (Proskenion), die sich aber nach rechts wie nach links weit über die Kreislinie ausdehnt. Senkrecht zu der Mittelachse des Orchestrakreises ist, die Kreislinie berührend, die Fluchtlinie der Scenenvorderwand gezogen. Die Bühnentiefe ist damit eindeutig bestimmt. Hinter der Szenenvorderwand erstreckt sich das rechteckige Bühnengebäude mit Garderobe- und Warteräumen und mit Aufbewahrungkammern für die Dekorationen. Die Sitzreihen der Zuschauer ordnen sich ringförmig um die Orchestra. Auch ihr Abschluss gegen das Bühnengebäude ist durch mathematische Errechnung festgelegt, nämlich durch zweimalige Verschiebung des eingeschriebenen Quadrats um je ein Zwölftel des Kreisumfangs, also um 36 Grad. So begleiten die Zuschauerreihen das Rund der Orchestra auf 7/12 seines Umfangs, während sie 5/12 für das Bühnengebäude und für die Durchgänge des Chores freilassen. Alle jene Punkte, an denen die Ecken der drei eingeschriebenen Quadrate die Kreislinie berühren, wurden ausgenutzt, um radienförmig angeordnete Gassen zwischen den ansteigenden Sitzreihen zu schaffen, damit die Theaterbesucher ohne Gedränge zu ihren Plätzen gelangen konnten. Ein klares, überaus feindurchdachtes Schema, das freilich nicht mit sklavisch-peinlicher Treue allerorten kopiert ward, dessen Grundabmessungen aber bei allen hellenistischen Theatern wiederkehren. Auf Einzelheiten einzugehen, muss hier verzichtet werden. Nur soviel sei noch erwähnt, dass wir einen griechischen und einen kleinasiatischen Bautypus des Hellenismus zu scheiden haben. Bei jenem waren Rampen

eingebaut, auf denen das Emporschreiten zur Bühne als dramatisch-technisches Motiv in die Handlung einzuflechten möglich war. Im kleinasiatischen Bühnenhaus konnte die Bühne selbst von der Orchestra aus nur durch eine unterhalb der Vorbühne angebrachte und so den Blicken der Zuschauer entzogene Treppe betreten werden.

Die grosse, grundlegende Neuerung prägte sich in der Errichtung einer um mehrere Meter über die Orchestra erhöhten Vorbühne aus. Diese wurde in früher Zeit aus Holz, später aus Stein gefügt. Nicht immer war ihr Grundriss rechteckig, vielmehr verlief häufig nur ihr Mittelteil parallel zu der Vorderwand des Bühnenbaus, während sie sich rechts und links jener Wand mit geradem oder gebogenem Linienzuge näherte. Die Schaufassade gegen die Orchestra ward rein architektonisch ausgebildet. Meist mit Säulenstellungen, zwischen deren Öffnungen man in das eigentliche Bühnengebäude hineinschreiten konnte. Damit ward eine doppelte ästhetische Wirkung erzielt und erreicht: Einmal wurde die Vorderwand des Proskenions als blosse Stützwand charakterisiert, wenn man sie in ihrem Verhältnis zur Bühne betrachtete; sodann gab sie einen Hintergrund ab für die mimischen Tanzdarbietungen des Chors, zu dessen lebhafter Bewegung die ruhige Vertikal- und Horizontal-Gliederung der Architektur den wirkungreichsten Gegensatz bot. Die Decke der Vorbühne war flach. Hin und wieder neigte sie sich in kaum spürbarem Winkel nach vorn, wohl um den bei der Neuerung etwas zu kurz gekommenen Besuchern der untersten, vornehmsten Sitzreihen das Überblicken des Spielplans zu erleichtern.

Auch die Bühnenvorderwand, die sich am rückwärtigen Ende des Proskenions erhob, wurde in hellenistischer Zeit umgestaltet. Schon in Euripides Tagen gab sie meist eine Palastfassade wieder. Sie öffnete sich mit drei Türen, deren mittlere, höher und breiter gebildet, zu den königlichen Gemächern, deren seitliche zu den Räumen der Fremden führten. So blieb es auch während der Anfangzeit hellenistischer Theaterkultur. Später erschloss sich die Bühnenvorderwand als offene Pfeilerhalle, die allerdings nur geringe Tiefe aufwies. Abnehmende Breite der Zwischenräume von der Mitte nach den Seiten mag Regel gewesen sein. Fünf Öffnungen wurden anscheinend bevorzugt. Die Pfeilerhalle war überdeckt und nach rückwärts durch eine geschlossene Wand begrenzt, die mehrere Türen enthielt. Erst hinter dieser Wand dehnten sich die

Warteräume für die Schauspieler, die nicht auf der Bühne anwesend zu sein hatten, die Ankleidezimmer, Garderobekammern, Dekorationmagazine, die natürlich auch zum guten Teil im Erdgeschoss Platz fanden.

Durch solche Mehrteilung der Bühne der Breite und durch ihre Zweiteilung der Tiefe nach ward eine sehr folgenschwere technische Bereicherung des dramatischen Kunstschaffens gewonnen. Vorgreifend möchte ich hier erwähnen, dass Van de Velde auf der Werkbundausstellung 1914 in Cöln den — freilich nicht ganz geglückten — Versuch unternahm, dem modernen Theater die Breitengliederung der Bühne nutzbar zu machen.

Welche Bewandtnis hatte es nun mit der der Vorbühne und dem Zuschauerraum zugekehrten Vorderwand des eigentlichen Bühnengebäudes? Man sah ihre Öffnungen früher als Durchgänge an, die das Betreten des Proskenions vom Bühnengebäude aus ermöglichen sollten. Zu dieser Bestimmung stand jedoch ihre Breite in offenkundigstem Missverhältnis. Ihr Zweck war denn auch ein anderer: Die Pfeiler gaben den Rahmen ab für die gemalten Dekorationen, die man zu den einzelnen Szenen benötigte. Dank der Mehrzahl der Öffnungen, deren jede gesondert durch einen Vorhang verschliessbar war, hatte man die Wahl, entweder eine die ganze Bühnenbreite ausfüllende Dekoration aufzubauen oder nur einzelne Teile mit gemalten Prospekten zu verstellen. Man konnte ausserdem hinter dem schützenden Vorhang zur Aufstellung einer neuen Dekoration schreiten, ohne dass das Publikum von diesen vorbereitenden Arbeiten etwas bemerkte. Endlich war es verstattet, die Öffnungen freizulassen und dem Blick die Rückwand der eigentlichen Szene darzubieten. Nicht minderen Gewinn zog man aus der Tiefenteilung. Die Bühne selbst zeigte sich als nach vorn erschlossene, gedeckte Pfeilerhalle, die Vorbühne als völlig freier Platz. Damit ward ganz von selbst, je nach der Stelle, an der die Schauspieler auftraten, der Eindruck erweckt, dass sie in einem geschlossenem Raum oder auf offener Strasse sich befanden. Anstandlos konnten zwei aufeinanderfolgende Auftritte in einem Gemach und auf der Strasse vor sich gehen, ohne dass es eines Dekorationwechsels bedurfte. Und selbst bei der einfachen Scheidung: In und ausser dem Hause, Gemach und Strasse, brauchte man nicht stehen zu bleiben. Antike Gemälde, die deutlich ihre Herkunft von Bühnenbildern verraten, zeigen nicht selten im Hintergrunde eine Wand, die entweder nur in halbe Höhe hinanreicht, oder die von einer Tür durchbrochen wird. So entstand ein zweiter,

noch weiter rückwärts gelegener Raumteil, in dem, falls der Gang der Handlung es erforderte, Schauspieler auftreten konnten. Man mag sich solcher Anordnung namentlich bei jenem Theatertrick des Belauschens bedient haben, zu dem die Bühnendichter aller Zeiten ebenso gern gegriffen haben, wie die Kinoschriftsteller zu dem nicht minder bequemen Auskunftmittel des geschriebenen und gelesenen Briefs. Durch solchen Einbau, der ohne Aufwand namhafter Kosten und Mühe sich bewerkstelligen liess, erhielt man nach Wunsch sogar eine Dreiteilung der Bühne ihrer Tiefe nach.

Diese unsere neue, den Forschungen Fiechters zu dankende, Erkenntnis der bei dem antiken Theater beliebten Bühnengliederung und Bildgestaltung belehrt uns aber auch, dass Aristoteles' Forderung, dass nicht nur Einheit der Handlung und der Zeit, sondern nicht minder Einheit des Orts zu den nicht zu übertretenden Gesetzen des Dramas als eines vollendeten Kunstwerks gehören, von Lessing in seiner Hamburger Dramaturgie und von allen, die Schaffen oder Lehren auf seinen Theorien aufbauten, zu rigoros ausgelegt worden ist. Einen Ortwechsel im Sinne der Shakespeareschen Bühne freilich kannten das griechische und das hellenistische Theater nicht. Wohl aber einen Platzwechsel für das Spiel selbst innerhalb einer und derselben Gesamtörtlichkeit. Die Handlung mochte bald auf die Strasse, bald in ein Haus und hier wieder in verschiedene Gemächer verlegt werden, wenn man sich die Vorteile der mehrfachen Breitenteilung nutzbar machen wollte. Jene absolute Einheit des Orts, die besonders das naturalistische Schauspiel der Jetztzeit liebte und noch liebt, jene absolute Einheit, der wir bei fast allen Werken Ibsens aus seiner letzten Schaffensperiode und kaum weniger häufig bei Strindberg begegnen, hat die Antike vor der Spätzeit hellenistischer Kultur nicht geübt.

Von besonderer Bedeutung war das Auftauchen gemalter Dekorationen. Es entspricht der wachsenden Vorliebe für die Malerei seit den Tagen Alexanders, die allgemach sogar den Stil der Plastik zu beeinflussen begann. Das Dekorationwesen der klassischen monumentalen Tragödie war primitiv, einfach und realistisch. Das Bühnenwesen der hellenistischen Epoche war raffiniert, reich an Wirkungsmitteln und illusionistisch.

Wir dürfen uns die gemalten Dekorationen prunkhaft und sehr geschickt auf optische Wirkung berechnet vorstellen, wenn gleich die

Behandlung der Linearperspektive gewiss noch keine so vollkommene war, wie sie in unseren Tagen mühelos erreicht wird, nachdem die Gesetze perspektivischer Grössenabnahme seit Jahrhunderten Gemeingut geworden sind.

Die gemalten Dekorationen erschöpften indessen nicht die technischen Hilfsmittel, über welche die hellenistische Theaterkultur gebot. Zwar verzichtete man wieder auf die Flugmaschine, deren man sich zu Göttererscheinungen bedient hatte, und liess die Überirdischen — falls man sie, was immer seltener geschah, in den Gang der Handlung einzugreifen berief — über dem Szenengebäude auf flachem Dache auftreten. Vermutlich sagte der unbeholfene Apparat einem verwöhnteren und nach Illusion verlangenden Publikum nicht mehr zu. Es haben sich aber auch Gleise vorgefunden, auf denen Podien, Dekorationen oder besondere Versatzstücke auf den freien Platz der Vorbühne geschoben werden konnten.

Sowohl die Vorbühne wie die eigentliche Bühne waren nur von sehr geringer Tiefe, verglichen mit den Abmessungen unserer Theater oder mit jenen der Renaissance. Dies hatte seinen guten Grund: Der Mangel künstlicher Beleuchtung in völlig offenem Theater und ausserordentlich weite Dehnung des Zuschauerraums hätten die Gestalten der Schauspieler bei erheblicher Tiefenbewegung zu sehr verkleinert. Ihre Worte wären dem Ohr, ihre Gesten dem Auge undeutlich geworden. So waren die Darsteller auf der hellenistischen Bühne darauf angewiesen, auf einem reichlich breiten Platz von sehr beschränkter Tiefe ihr Spiel zu entfalten. Dies musste auf ihre Mimik zurückwirken. An die Stelle der vollplastischen Darstellungweise, die der antike Chor in seiner kreisrunden Orchestra gewahrt hatte, und die sich gewiss auch auf die Einzelspieler übertrug, trat die reliefmässige Darstellungsweise.

Die hellenistische Spätzeit schritt noch weiter auf dem Wege der Abstraktion. Sie teilte die Hallenvorderwand, die nun meist eine Reihung von sieben Durchbrechungen aufwies, nach einem in feste Regeln gebannten architektonischen Schema auf, indem sie bis in etwa Zweidrittelhöhe eine Schranke zog, die als hinter den Pfeilern stehend erschien. Bei Annahme eines Systems von sieben Öffnungen zeigten von links nach rechts gerechnet der zweite, vierte (mittlere) und sechste Pfeilerzwischenraum je eine Türe, die den Unterteil der Schranke durchbrach. An den

übrigen Öffnungen wurden Säulenpaare vor die Schranke gestellt, sodass diese jeweils triptychonartige Gliederung erhielt. Den Platz oberhalb der Schranken füllte man durch gemalte Architekturen aus, die scheinbar in weite Tiefe führende Hallen darstellten. War so die Bühnenwand zu einem Schau- und Prunkstück geworden, das jedoch eine Abstraktion war, die ein für allemal beibehalten blieb, so bedeutete die Bereicherung des Bühnenbildes eine Verarmung des dichterisch-dramatischen Schaffens. Die von Aristoteles geheischte „Einheit des Orts" ward erst jetzt bühnentechnische Notwendigkeit in jenem wörtlichen Sinn, in dem man sie früher für das gesamte hellenische Drama in Anspruch genommen hatte.

Die römische Bühne ging noch weiter in der Abstraktion des Bühnenbildes und damit in der Bindung des dramatischen Dichters. Das römische Theater entstand aus einer Aufpropfung der hellenistischen Bühne auf die frühitalische. Also aus einer Verschmelzung, die jedoch seltsamerweise zu einer ausserordentlich glücklichen Lösung des Raumproblemes führte.

So hochfliegend die politischen Pläne des zur Welteroberung und, was noch mehr besagen will, zur Weltbeherrschung auserwählten römischen Volkes waren, und so sehr diese zähe, energische Rasse die geistig überlegene der Griechen an ethischer Kraft überragte — zur Ästhetik, zu allem, was mit Phantasie und Formvermögen zusammenhing, brachte sie so gut wie keine Veranlagung mit. Auch waren die ästhetischen Bedürfnisse denkbar geringe, bevor die Römer recht nach Art plötzlich reichgewordener Parvenüs von den raffinierten, überkultivierten Griechen nach deren Besiegung und Unterjochung lernten, was das Leben schön und angenehm macht. Man braucht sich nur jener Tatsache zu erinnern, dass Cato, in dessen Lebenszeit der griechische Einfluss sich durchzusetzen begann, es als unerhörten und unverzeihlichen Luxus brandmarkte, dass seine Mitbürger anfingen, bei häuslichen Bädern jeweils frisches Wasser einzufüllen, während das von dem Vorgänger benutzte Nass doch noch sehr wohl zur Säuberung dienen konnte.

Die römische Bühne entwickelte sich aus den Darbietungen eines Volksfestes. Wir sind von der Schule her gewohnt, alle Geschehnisse des „klassischen Altertums" mit ehrfürchtigstem Respekt zu betrachten. Wir tun aber doch gut, wenn wir versuchen, sie ihres strahlenden Nimbus zu entkleiden und die Dinge zu sehen, wie sie wirklich waren.

Mommsen hat uns die Augen geöffnet. Die Grösse Roms lag, bevor das Weltreich aufgerichtet ward, in seiner durch kein Missgeschick zu erschütternden Tatkraft, in seinem Willen zum Sieg. Hohe ethische Werte zeichneten dieses Volk aus. Aber freilich neigte es auch recht sehr zum Philistertum, und in allen ästhetischen Angelegenheiten waren die Römer, wie schon betont ward, unverbesserliche Banausen. Das römische Volksfest, das, an irgend einen Sieg, wahrscheinlich an jenen über die Latiner, anknüpfend, alljährlich an denselben Tagen gefeiert ward, mag ungefähr einem sehr abgeschwächten Münchner Oktoberfest geglichen haben. Ein Pferderennen bildete den Höhepunkt. Sonst sorgten Bänkelsänger, Possenreisser, Akrobaten, kurz, allerhand fahrende Leute, wie sie von jedem Messbetriebe unzertrennlich sind, für die Belustigung der Menge, die ein paar Tage derben und sehr materiellen Geniessens durchkosten wollte. Die hohe Obrigkeit, die Stadtpolizei, wachte darüber, dass das fahrende Volk, das zudem meist aus der Fremde kam und schon darum verdächtig erschien, in Zaum gehalten wurde und sich bei den ehrsamen Bürgern keines Ansehens erfreuen konnte: Eine besondere Verordnung gestattete sämtlichen Stadtbehörden, alle derartigen anrüchigen Leute jederzeit einer körperlichen Züchtigung zu unterwerfen. Von wirklicher Kunst konnte unter solchen Verhältnissen keine Rede sein. Die Aufführungen, die allmählich ausser Liedervorträgen, Seiltänzer- und Akrobatenkunststücken auch witzig sein wollende Dialoge einbegriffen, mögen etwa auf der Höhe jener Darbietungen kleiner Wanderzirkusse gestanden haben, die heute noch von Ort zu Ort, von Jahrmarkt zu Jahrmarkt ziehen, eine winzige, schmierige Bude aufschlagen und im Freien inmitten eines improvisierten Zuschauerplatzes ihre Leistungen zum besten geben. So waren die Anfänge römischer dramatischer Aufführungen Stegreifulks von Clowns und nichts weiter. In der frühesten Zeit hielt man es nicht einmal für angebracht, ein Gerüst aufzuschlagen. Man steckte einfach einen Platz ab, um den die Zuschauer sich scharten. Damit deren Vergnügen aber nicht allzugross würde, setzte die Weisheit der altrömischen Polizei fest, dass das Sitzen beim Zuschauen nicht verstattet sei. Später gewährte man Ausnahmen zugunsten der Senatoren, da die alten würdigen Herren vom Rat genugsam gefeit gegen alle schlimmen, vergiftenden Einflüsse schienen, und in einer noch verderbteren Zeit erlaubte man jedem, sich seine Sitzgelegenheit höchsteigenhändig mitzubringen. Endlich richtete man gar

Bänke her. Erst stellte man sie ebener Erde dem Brettergerüst gegenüber auf. Dann erhöhte man die hinteren Reihen und ging schliesslich gar dazu über, Zuschauerraum und Bühne, die nach wie vor aus Holz erstellt wurden, unter ein einfaches Satteldach zu bringen. Das primitive römische Theater, wie es vor der Bekanntschaft mit der hellenistischen Bühne sich darbot, war geschaffen.

An dieser Gestaltung des römischen Theaters italischen Ursprungs sind für die Weiterentwickelung des antiken Theaterbaus zwei Momente von ausschlagender Bedeutung: Einmal bestand es im Gegensatz zu dem dreiteiligen hellenischen Bühnenbau nur aus zwei Teilen, der Bühne, deren Wortbezeichnung „scaena" dem Griechischen entlehnt wurde, und aus dem Zuschauerraum; zweitens war es kein Freilichttheater, sondern die Aufführungen fanden, wenngleich nicht bei künstlicher Beleuchtung, in einem geschlossenen Raume statt.

Die Vervollkommnung der Bühne als Bauglied vollzog sich gleichlaufend mit jener des Zuschauerraums, wie alte, auf Mischkrüge aufgemalte Abbildungen bezeugen. Während man zu Beginn ein sehr niederes Gerüst für genügend erachtete, erhöhte man es in der Folgezeit und leitete von ihm eine Vordertreppe hinab, sodass die Vorstellungen abwechselnd ebener Erde und auf einem Podium statthaben konnten. Auch diese Lösung verwarf man schliesslich, beseitigte die Stufen und verwies die Schauspieler ein für allemal auf die noch mehr erhobene und damit noch deutlicher von den Theaterbesuchern gesonderte Bühne. Soweit war das römisch-italische Theater gediehen, als man die Bekanntschaft mit dem hellenistischen Theater machte. Gross-Griechenland geriet in die politische Abhängigkeit Roms — das siegreiche Bauernvolk am Tiber wurde von den ihrer Selbständigkeit beraubten Hellenen geistig und kulturell niedergerungen.

Das erste steinerne Theater in der Siebenhügelstadt wurde von dem politischen Theatraliker Pompejus errichtet. Also zu einer Zeit, zu der das hellenistische Bühnengebäude längst seine endgültige typische Gestalt angenommen hatte. Ähnliche Bauten wuchsen bald in allen Provinzen empor. Handelte es sich in den westlichen Provinzen fast immer um Neubauten — das vorzüglich erhaltene Theater zu Orange in der Provence mag als Muster betrachtet werden — so galt es in den östlichen Teilen des Reichs, die ehemals zu Griechenland selbst oder doch

zu den von den Diadochen beherrschten Gebieten gehört hatten, die schon vorhandenen Bauten dem veränderten Geschmacke anzupassen. Steinbauten wurden nötig, als die Zahl der Zuschauer und mit ihr die Grösse des Theaterraums so sehr sich steigerte, dass die Überdachung mit hölzernem Dachstuhl zu einer konstruktiv nicht mehr zu lösenden Aufgabe wurde. Das Bedürfnis nach geschlossenem Raum bestand aber weiter, und da man an eine Bedeckung aus festem Stoff nicht denken konnte — wie wäre es möglich gewesen, einen Raum, der 20000 oder gar 40000 Menschen fassen sollte, zu überspannen, ohne die Einheit zerstörende Träger einzuführen! — griff man zu dem im wasserarmen Süden durchaus praktischen Auskunftmittel, ein ungeheures, ringsum befestigtes Leinwandtuch auszubreiten zum Schutz gegen die Sonne wie gegen plötzliche Regenschauer. So war die Raumeinheit weit energischer gewahrt als bei dem hellenistischen Theater. Diese Tatsache offenbart sich auch in anderen Eigentümlichkeiten des römischen Theaters.

Als die griechische dramatische Literatur massgebend ward für die unselbständige römische, war die Zeit längst vorüber, in welcher dem Chor innerhalb der Tragödie oder gar der Komödie eine bestimmende Rolle zufiel. Die Lustspiele des attischen Dichters Menander, eines Zeitgenossen Alexanders des Grossen, die mehr als irgend welche andere von den römischen Nachdichtern geplündert wurden, waren ja bereits chorlos. Rücksicht auf den Chor brauchte man also nicht zu nehmen, um so weniger, als das römische dramatische Spiel ungleich dem griechischen sich nicht aus Chorgesängen entwickelt hatte. Die Folge war, dass der römische Architekt nichts von jener Beachtung wissen wollte, die der hellenistische, dank alter Überlieferung, immer noch dem Urbestandteil des griechischen Theaters, der Orchestra, zollte. Die Orchestra schrumpfte zusammen. Sie wurde zum Platze der Vornehmen, derer, die sich recht offensichtlich scheiden wollten von dem gemeinen Volk, das die Ränge füllte. Um diesem Zwecke zu genügen, bedurfte sie nicht mehr der kreisrunden Gestaltung: Der Halbkreis reichte vollauf aus. So ordneten sich denn im römischen Theater die Sitzplätze ansteigend um ein Halbrund, an welches die erhöhte Bühne mit gerader Flucht sich anschloss. Dieses Podium ward niedriger gehalten, als beim Proskenion üblich war, weil seine Vorderwand ja nicht als Spielhintergrund für Zwischenaktballette zu dienen hat, und weil den Gästen der bevorzugten

Plätze günstigste Sicht zu gewähren war. Der Spielplan, hinter dem das eigentliche Bühnengebäude sich mit einer Schaufassade erhob, ward — und hierin ist eine der wichtigsten Wandlungen zu erblicken — als nur nach vorn, also gegen den Zuschauerraum, offener Platz behandelt: Nicht nur nach rückwärts, auch seitlich ward der Spielplan abgegrenzt durch Wände und überdies mit schräg gegen den Zuschauerraum ansteigendem Holzdach überdeckt. Die rechts und links umrahmenden Bauteile, etwa rechteckigen, vorspringenden Türmen vergleichbar, wurden ebener Erde von den Durchgängen durchbrochen, die den Eintritt in die Orchestra vermittelten, und die eine letzte Erinnerung an die Auf- und Abmarschwege des Chores bildeten. Damit war die Raumeinheit des römischen Theaters durchgeführt. Sie wurde aber noch deutlicher sichtbar gemacht. Und zwar wieder zum Teil aus praktischen Erwägungen. Das riesige Segeltuch, so das ganze Theater mit Ausnahme der holzbedachten Bühne zu überspannen hatte, bedurfte zweckmässiger Auflagerung. Diese musste wagrecht geführt werden. Man umzog daher hinter der letzten Zuschauerreihe die hochragende Abschlussmauer auf ihrer Innenseite mit einem Säulengang. Auf ihrer Aussenseite, unterhalb der Bekrönung, die sich in gleicher Höhe mit der Bekrönung des Szenengebäudes zu halten hatte, kragte man Holzbalken vor, an denen das Leinwandtuch befestigt ward. So bot die innere wie die äussere Erscheinung des Theaters den Eindruck vollkommener Einheit. Nach aussen ragte die Baumasse in gleichbleibender Höhe empor, in geschlossenem Mauerzug aus einem Bogen, der meist ein voller Halbkreis war, in ein Rechteck überleitend. Nach innen verwuchs der halbkreisförmige Zuschauerraum mit dem Bühnengebäude zu organischer Einheit. An die Stelle der drei selbständigen Bauteile des griechischen und auch noch des hellenistischen Theaters, der Orchestra, des Zuschauerraums und des Bühnengebäudes, die zu einheitlicher Gesamtwirkung zu verknüpfen die ästhetische Aufgabe des Architekten war, trat der Einheitbau, der in zwei Hauptgruppen, in den Zuschauerraum und in das Szenengebäude, sich gliederte.

Das Bühnengebäude wurde wesentlich höher gestaltet, als man in Gross-Griechenland für wünschenswert befunden hatte. Und zwar wiederum ebensosehr aus praktischen Gründen wie aus solchen der Geschmackwandlung. Das Szenengebäude durfte, damit die Segeltuchüberspannung zweckmässig durchgeführt werden konnte, nicht niederer gehalten werden

als das Gesims über dem Säulengang, der die oberste Sitzreihe umzog. Bei der enormen Besucherzahl, die das römische Theater selbst in den Städten der Provinz beherbergen musste, waren die Zuschauersitze in sehr beträchtliche Höhe hinanzuführen. So ergab sich die Notwendigkeit einer zweigeschossigen Anlage für die Bühnenvorderwand, die das Podium nach rückwärts abschloss, ganz von selbst, wollte man nicht auf jede Proportionierung der dekorativen Gliederung verzichten. Die reiche, prunkhafte Wirkung einer mehrere Stockwerke umfassenden Schaufassade war aber auch durchaus dem Geschmackempfinden jener Zeit gemäss. Freilich arbeitete man auch hier nach hellenistischem Vorbild, da die spätgriechische Baukultur zweigeschossige Fassaden zwar nicht an Bühnenschauwänden, wohl aber an den Hallenbauten mannigfacher Bestimmung gekannt hatte, mit denen sie die öffentlichen Plätze umsäumte. Die Römer waren Parvenüs. Von Natur aus ästhetisch unbegabt, hatten sie keinen Sinn für Qualität. Um so stärker entwickelte sich der Trieb nach Quantitätwirkung. Man braucht nur das „Gastmahl des Trimalchio" von Petronius, dem elegantesten Weltmann der neronischen Tage, zu lesen, um aus dieser bitter-satirischen Schrift einen Begriff der wahnwitzigen Schlemmerei zu erhalten, in welcher die masslos reich gewordenen Römer in dem Bestreben sich gefielen, die bewunderten griechischen Vorbilder an Raffinement der Küche zu überbieten. Was gelang, waren nur Fressereien grössten Stils, die an die berüchtigten Diners gewisser amerikanischer Multimillionäre gemahnen, bei deren einem Hundertdollarnoten als Anzünder für Zigarren und Zigaretten sinngemässe Verwendung fanden.

Man wollte im Theater vor allem etwas sehen. Die Dichtung mochte um so eher zu einer belanglosen Nebensache werden, als man im allgemeinen doch nichts von ihr verstand. Je reicher eine Bühne geschmückt war, desto lauter kündete sie den Ruhm ihres Stifters. Der protzige Sport des wechselseitigen Übertrumpfens erreichte seinen Höhepunkt in jenen Tagen, in denen die entarteten Spätlinge des ehemals so tüchtigen Claudiergeschlechtes an Selbstverherrlichung und Prunksucht keine Grenzen mehr kannten. Doch darf man beileibe nicht glauben, dass das römische Theater stets und überall an unkünstlerischer Überladung gelitten habe. Eine gewisse Protzigkeit mag zwar durchweg ein Merkmal der Bühnenschaufassaden gewesen sein, aber auch jener Zug ins Grosse, der die ganze Architektur eines Volkes auszeichnete, das die

Natur selbst zur Weltherrschaft berufen hatte. Mit dem feinen, geistvoll durchdachten Illusionstil, bei dem die hellenistische Kunst im Dekorationswesen angelangt war, wusste die so viel derbere und materieller gesinnte Erbin freilich nichts anzufangen. Die gemalten Architekturen, die hinter den plastischen Baugliedern der offenen Halle aufragten, und die sich so trefflich mit dem aus Wirklichkeit und Schein gemengten Geschehen der Bühne vertrugen, mussten weichen. Man forderte eine Prunkfassade aus Stein, mit Säulenstellungen, Giebeln, prachtvoll ausgezierten hohen Pforten, und mit Ornamenten hier und dort und überall. Das kostbarste Material war eben noch gut genug. Je weiter man sich von der Einfachheit der Republik entfernte, desto prunkhafter gestaltete man die Schaufassaden und desto lebhafter bildete man, dem Hang der Zeit zum Barocken gehorchend, das Spiel von Lichtern und Schatten an ihr: So liess man mit vortretenden Säulenpaaren, über denen das Gebälk sich verkröpfte, Nischen wechseln, die tiefe Schatten warfen; Brustbilder und ganze Figuren, besonders solche der Herrscher, fügte man ein und behandelte die Fassade, insbesondere durch den Wechsel der Steinarten, sowie durch Beifügung reichlicher Vergoldung so bunt und so glänzend wie nur möglich.

Diese neue Bereicherung des Schaubildes bedeutete für die dramatische Dichtung eine weitere Verarmung ihrer Ausdruckmöglichkeiten. Da in das Innere des Bühnengebäudes nur drei Türen führten, deren mittlere übergross gehalten wurde, und da die Überdachung der Bühne wie die Überspannung des Zuschauerraums mit einem Segeltuch den Spielplan erheblich verdunkelte, war es fortan gänzlich ausgeschlossen, irgendwelche Vorgänge in ein Rauminneres zu verlegen. Schauplatz eines jeden Stücks ward eine Strasse, ein freier Platz vor einem Gebäude, der sich durch kein Mittel individuell charakterisieren liess. Einzig das Vorhandensein mehrerer Türen vergönnte, wenigstens auf das Nebeneinanderstehen mehrerer Häuser andeutend hinzuweisen.

Vor einem Bühnenhintergrund, der sich als Schauwand dem Auge so aufdringlich entgegendrängte, vermochten nur die allerstärksten Gesten zu wirken. Die Bewegungen wurden immer drastischer, die Masken immer grotesker, zumal man allgemach die Tragödie — die das römische Publikum mit dem nämlichen Eifer besuchte wie unser Durchschnittpublikum die sogenannten „klassischen Stücke“ — einfach verabschiedete.

Der Schauspieler triumphierte, das Dichtwerk sank zur Bedeutunglosigkeit hinab. Mit welchen Tricks man gelegentlich arbeitete, mag eine Maske offenbaren, die einen hypochondrisch und reichlich impulsiv und stimmungwechselnd veranlagten Hausherrn charakterisierte: Sie war auf beiden Gesichthälften verschieden modelliert und zeigte rechts die Züge eines vergnügt Lachenden, links die eines vor Ingrimm Berstenden. Wie mag das Publikum gewiehert haben, wenn ein geschickter Virtuose ihm binnen weniger Augenblicke bald ein fröhliches, bald ein wütendes Gesicht zukehrte! Indessen genügte bald auch das Lustspiel nicht mehr. Es bot zu wenig Gelegenheit, ein Schaugepränge zu entfalten. So verfiel man auf Darbietungen, bei denen Umzüge üppigsten Prunkes den Kern des Stückes bildeten, um den die Handlung lose sich legte, Darbietungen, die etwa den bekannten Revüen des Metropoltheaters in Berlin entsprochen haben mögen. Endlich liess man das nebensächliche, lästige Wort der Dichtung ganz fort und liess die Handlung als Pantomime, bei der die Ausstattung alles bedeutete, an sich vorüberziehen.

Noch ein paar, wenngleich nur andeutende Worte über den Charakter der auf den römischen Bühnen aufgeführten Stücke. Die Bekanntschaft mit dem griechischen Theater wurde durch einen Griechen vermittelt, durch Andronikos, der Schauspieler von Beruf war, und den ein freundliches Missgeschick nach der Einnahme Tarents als gefangenen Sklaven in die Siebenhügelstadt verschlug. Er verstand es, sich binnen kurzem so beliebt und so unentbehrlich zu machen, dass ihm nicht allein die Freiheit geschenkt wurde, sondern dass er später gar der überaus seltenen Ehre gewürdigt ward, in den römischen Bürgerstand aufgenommen zu werden. Er übersetzte griechische Dramen und leitete ihre Aufführung vor einem Publikum, das sich gewiss vor Staunen und vor Bewunderung kaum zu fassen wusste, und das von der Minderwertigkeit banalster Verballhornung, die Andronicus den Meisterwerken seiner ersten Heimat angedeihen liess, nicht die leiseste Ahnung anwandelte.

Der Tarentiner machte Schule. Der erste von der Natur zu solchem Amt berufene Dichter, der sich der römischen Bühne annahm, war Naevius. Ihm folgte Plautus, dessen derbe Komödien ihn zum volkstümlichsten aller römischen Bühnenpoeten machten. Der feinere Terenz schloss sich ihm an.

Auf Originalität konnte keiner dieser Dichter Anspruch erheben. Keiner wollte es auch. Sie alle übertrugen griechische Stücke, vor allem

Komödien, da die Tragödie sich minderer Beliebtheit erfreute, in ihre Muttersprache. Freilich nicht wörtlich. Sie veränderten nach Belieben, vergröberten die Effekte und schweissten nicht selten zwei griechische Bühnenwerke in ein einziges römisches zusammen, um die Spässe beider auf einmal vorsetzen zu können. Nicht jedem gelang diese wunderliche Flickarbeit so glücklich wie Terenz, an dessen Arbeiten die Nahten kaum nachweisbar sind. Dass die Stücke nach fremden Originalen verfertigt wurden, gestand man offen zu. Solch Plagiat galt sogar als rühmenswerte Tat, da man im weltbeherrschenden Rom mindestens die nämliche naive Hochachtung vor den unbegreiflichen künstlerischen Leistungen des politisch so sehr verachteten Hellas hatte, wie die absolutistischen deutschen Fürsten des achtzehnten Jahrhunderts vor den Kunstschöpfungen, die an dem Hofe Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. gediehen. In dem Prolog, der bei keinem römischen Stücke fehlen durfte, ward stets vermerkt, welchen Titel das griechische Stück führte, dem das einheimische nachgebildet war. Allein noch aus einem zweiten Grunde behielt man die Fiktion bei, dass nur ein griechisches Werk zur Aufführung gelangte, und verzichtete darauf, die Namen zu ändern und den Ort der Handlung nach Italien oder gar nach Rom selbst zu verlegen: Die Komödien, die man so sehr liebte, waren keine Hohelieder, gesungen auf die menschliche Tugend. Nun freute man sich zwar ausnehmend, so amüsante Pikanterien zu hören und zu sehen. Da man jedoch im philiströsen Rom sehr viel auf den guten Ruf des einzelnen Bürgers und nicht minder auf den der Stadt selbst hielt, durfte beileibe nicht angedeutet werden, dass es so etwas auch in Rom gab oder auch nur geben könnte! Natürlich in dem sittenlosen — und, ach, so beneideten — Athen, da waren Kuppeleien, listiger Betrug und galante Abenteuer an der Tagesordnung. Aber niemals in Rom. Wir begegnen hier demselben Versteckspiel mit den allgemach auch in die Stadt am Tiber eingezogenen leichten Sitten, das wir an der öffentlichen Moral des modernen Rom, des weltumspannenden England, beobachten mögen.

Die Handlung der römischen Komödien spielte sich von Anfang bis zu Ende auf der Strasse ab. So kam es, dass oft die drolligsten und wirksamsten Situationen, die der Fabel des Stücks als ihrem natürlichen Nährboden entwuchsen, die kein moderner Lustspieldichter sich entgehen lassen würde, und deren Zugkraft auch dem römischen Poeten sehr wohl

bekannt war, nicht dargestellt werden konnten, sondern erzählt werden mussten. Wodurch sie nach dem Grundprinzip dramatischer Kunst den besten Teil ihrer Wirkung einbüssten. Als Beispiel möchte ich eine Episode aus einem der amüsantesten Komödien, aus dem „Bramarbas" des Plautus, anführen, dessen Urbild das griechische Lustspiel „Alazon" war. In Athen lebt ein sehr geachteter Hauptmann namens Pleusikles. Während er in wichtigem Staatsauftrag für einige Wochen von seiner Vaterstadt abwesend ist, schmeichelt sich ein Hauptmann aus Ephesos, der den herrlichen Namen „Pyrgopolinikes", auf deutsch etwa der „Städtevernichter", trägt, bei seiner Geliebten und mehr noch bei deren kupplerischer Mutter ein. Sie verkauft ihm die Tochter samt einem Sklaven Palästrio, worauf bei günstigem Winde der Prahlhans die beiden nach Ephesos entführt. Pleusikles erfährt nach seiner Rückkunft den Raub. Es gelingt ihm, den Aufenthalt der Geliebten zu erspüren. Er reist nach Ephesos und begibt sich als Gast zu einem alten Freund, der zufällig im Hause neben dem „Städtevernichter" wohnt. Bald hat er die Geliebte, die des eitlen Gecken gründlichst überdrüssig ist, verständigt, und da seinem Gastfreund die Intrige Spass macht, wird heimlich eine Wand zwischen beiden Häusern durchbrochen, damit das hübsche Kind jederzeit zu ihrem Pleusikles hinüberschlüpfen kann. Der eifersüchtige Epheser hat ihre Bewachung einem Sklaven anvertraut, der die Weisheit nicht mit Löffeln gegessen hat. Ihn zu bluffen fällt nicht schwer. Als dieser Sklave aber einmal einen seinem Gebieter entlaufenen Affen bis auf das flache Dach des Nachbarhauses verfolgt, erblickt er die Geliebte seines Herrn in seligstem Stelldichein mit einem fremden Offizier. Soweit die Vorgeschichte des Stücks, in welche der Zuschauer nicht ohne Geschick vom Dichter eingeweiht wird. Der Sklave des Städtevernichters verfällt in seiner Angst um das eigene Wohlergehen auf die dümmste Auskunft: Er will, und spricht das Palästrio gegenüber aus, seinem jähzornigen Gebieter alles beichten. Guter Rat scheint teuer. Palästrio aber findet ihn im Verein mit dem Gastfreund seines früheren Herrn. Sie machen dem einfältigen Sklaven weiss, dass eine Zwillingschwester seiner Herrin, die ihr zum Verwechseln gleiche, vor wenigen Tagen eingetroffen sei. Sie schicken ihn bald ins Nachbarhaus, wo er das Mädchen in Pleusikles Armen erblickt, bald ins eigene Heim, wo er sie sittsam über eine Näharbeit gebeugt antrifft, und so mehrmals hin und wieder, bis er selbst

glaubt, nicht gesehen zu haben, was er doch sah, und erleichtert auf jede Anklage verzichtet. Die weitere Entwickelung des Stücks, darinnen dem Bramarbas seine Beute wieder entrissen wird, so dass er schliesslich geprellt, geschröpft und als Feigling entlarvt abzieht, interessiert in diesem Zusammenhange nicht mehr. Wichtig ist nur, dass Plautus — wie gewiss auch schon sein griechischer Vorgänger — sich versagen musste, auch nur eine einzige der lustigen Überraschungen auf der Bühne wiederzugeben, und dass er sich mit lauter Erzählungen zu begnügen hatte. So haben wir ein bedeutsames Beispiel für die Rückwirkung der Bühnengestaltung und des Bühnenbildaufbaus auf die dramatische Technik und auf die dramatische Dichtung selbst.

Je geringeren Wert man besonders in der späteren Kaiserzeit dem Texte beimass, desto sorgfältiger bildete man die Schauspielkunst aus, desto höhere Ansprüche stellte man an ihre Leistungen. Besonders die Sprach- und Gesangtechnik war sehr hoch entwickelt und musste es sein, da in den Komödien deklamatorischer Vortrag mit rezitativischem wechselte. Auch über mannigfaltiges Charakterisierungvermögen musste der Schauspieler verfügen. Es war gewiss nicht leicht, als Tänzer einer Pantomime bald in der Rolle des Herkules, bald in jener der Venus aufzutreten, wie dies allerdings erst in der Spätzeit und vornehmlich in Byzanz verlangt wurde.

Noch eine Eigentümlichkeit der römischen Bühne gilt es zu erwähnen: Sie hatte — und auch hierin macht sich das Streben nach Einheitwirkung bemerkbar — den ungeteilten, den ganzen Spielplan vor den Augen der Zuschauer verhüllenden Vorhang. Doch hob er sich nicht, wie bei unseren Theatern, sondern er glitt bei Beginn des Stücks in eine Versenkung hinab. —

Neben den aus dem Griechischen übertragenen Werken wurden in Rom auf primitiveren Bühnen auch Possen aufgeführt, die später, als ihre Beliebtheit sich immer mehr steigerte, als „Mimus“ Aufnahme in die vornehmen Theatergebäude fanden. Ursprünglich hiessen sie „Atellane“. Die Bezeichnung schreibt sich von der volkischen Stadt Atella her. Sie entspricht ungefähr unserem „Schildburg“. Diese Schwänke boten überaus derbe, dem Alltagleben entnommene Auftritte. Der Witz war auf das Fassungvermögen des ungebildeten Volkes gestimmt. Künstlerische Ansprüche durfte man nicht an sie stellen. Dennoch wurden sie als „Mimus“ für die

ganze spätere Entwickelung der Schauspielkunst von Bedeutung. Die Darsteller traten in ihnen nämlich ohne Masken auf, so dass das natürliche Gebärdenspiel des Gesichts zu seinem Rechte kam. Auch führte man typisierende Gewandung ein, an der Charakter und Rolle sofort erkannt werden konnten. So kleidete den „Stupidus", den Einfaltspinsel, eine Art von Harlekinjacke, und der betrogene Ehemann (Ehebruchgeschichten waren über alles willkommen) trug seine Toga wie sein Geschick mit Würde und Anstand. Der Text war grossenteils Improvisation. So haben wir im altrömischen Mimus den Vorläufer der italienischen Stegreifkomödie zu erblicken.

Das Christentum errang den Sieg im Wettstreit mit anderen religiösen Neubildungen verwandter Grundtendenz, deren gehalt- und erfolgreichste der aus Persien stammende Mithras-Kult war. Aufbauend auf dem Erlösung-Gedanken stellt es eine Reaktionerscheinung dar auf die Gesamtkultur des ausgehenden Altertums, die im römisch-byzantinischen Weltreich mit seinen schier unerschöpflichen materiellen Hilfmitteln in ein der Geistigkeit entbehrendes Wohlleben, in einen rein geniesserischem Materialismus entartet war. Jede Bewegung entfaltet, so lange sie sich dem Widerstand der Umwelt gegenüber durchsetzen muss, und noch unmittelbar nach dessen Überwindung ihre stärkste Kraft, die Kraft des vom Siegerwillen gestählten Angreifers. So trat auch die dem Weltlichen, dem Diesseitigen feindliche Grundtendenz des Christentums während der ersten Jahrhunderte, nachdem Paulus eine an ethischen Werten überaus hochstehende israelitische Sektenreligion mit genialer Organisationbegabung in eine Weltreligion umgeschaffen hatte, am schärfsten hervor.

Darbietungen, die lediglich dem Vergnügen der Menge dienten, und die je länger je ausschliesslicher sich an die rohesten Instinkte wandten, mussten der Geistlichkeit verdächtig und verhasst sein. Es kann daher nicht wundernehmen, wenn schon die ersten Konzilien mit äusserster Energie wider die Theateraufführungen aller Gattungen eiferten. Wie jeder Kampf gegen einen Grundtrieb der menschlichen Natur, hatte aber auch dieser keinen Erfolg.

So entschloss man sich kluger Weise zu einem Kompromiss, der jenem nicht unähnlich sieht, dem wir in so manchem tiefsinnig-witzigen

Märchen aus Tausendundeinernacht begegnen, worin ein überschlauer Dieb nicht etwa gehenkt — sondern unter Gewährung der glänzendsten Besoldung zum obersten Polizeibeamten ernannt wird.

Der Kompromiss, den die Kirche mit dem Theater einging, lautete dahin, dass sie selbst die Aufführungen in die Hand nahm, wodurch sie die Kontrolle über das Was wie über das Wie der dramatischen Darbietungen sich zu sichern wusste. Die katholische Kirche hat es stets verstanden, im rechten Augenblick auf den vermittelnden Rat erfahrener Weltklugheit zu hören. Indessen schob sich zwischen das unnachgiebige Verbot sämtlicher Theaterspiele und die Einführung geistlicher Stücke eine lange Entwickelung.

Schon die Aufnahme grosser heidnischer Völkermassen in die christliche Glaubensgemeinschaft zwang zu einer gewissen Duldsamkeit.

Nur weltfremde Fanatiker — und solche sassen nicht an den leitenden Stellen der Kirche — mochten wähnen, dass sich die heidnische Denk- und Gefühlweise und dass sich die liebgewordenen Gewohnheiten und Gebräuche primitiver Menschen so ohne weiteres in rein christliche Anschauungen und Handlungen umsetzen liessen. Waren in diesen doch nicht wenige Elemente jener abstrakten Philosophie verarbeitet, so die reife, späte Antike hervorgebracht hatte. Man verzichtete auf den Schein der Neuerung, um ihrem Wesen zum Siege zu verhelfen, und man benutzte die eingebürgerten Bräuche, um sie allgemach in ihr eigenes Widerspiel zu verkehren. So liess die Kirche ihr heiligstes Fest, die Weihnachtfeier, zur nämlichen Zeit begehen, zu der die Germanen ihr Wintersonnwendfest abzuhalten pflegten. Nicht anders verfuhr man mit dem Mummenschanz, mit den Umzügen, an denen das Volk von altersher hing. Statt durch ein plötzliches Verbot schädigende Verstimmung zu erregen, suchte die Kirche solchen Veranstaltungen ein wenig von ihrem heidnischen Charakter, ein wenig von ihrer aufreizenden weltlichen Lust zu nehmen, indem sie bestimmte, dass sie lediglich an kirchlichen Feiertagen statthaben durften. Allerdings untersagte man den Geistlichen nicht nur die Mitwirkung, sondern gar das Zuschauen. Ob durchweg mit Erfolg, bleibt eine andere Frage. Immerhin erreichte die Kirche, dass die fahrenden Leute auf eine noch tiefere Stufe der sozialen Bewertung sanken. Was freilich jung und alt nicht hinderte, an ihren Künsten sich zu ergötzen. Die förmlichen Verbote weltlicher Darbietungen hören denn auch etwa vom neunten Jahrhundert ab auf, und die Kirche greift zu einer klügeren

und nachhaltigeren Erfolg versprechenden Kampfesweise: Sie stellt den verlotterten weltlichen Schaustellungen kirchliche Schaustellungen gegenüber. Und sie siegt, weil sie über so reiche Mittel verfügt, dass das verarmte weltliche Theater den Wettbewerb nicht aufnehmen kann; sie siegt, weil ihre Darbietungen verzehnfachten Genuss gewähren.

Auf diese Weise entstand die mittelalterliche Mysterienbühne.

Gewisse Ansätze zu dramatischen Darbietungen bot schon der katholische Ritus selbst. Die Liturgie mit ihrem Wechselgesang zwischen dem amtierenden Geistlichen und der Gesamtheit der Gläubigen war eine Art von Dialog, an dramatischem Wert wie an dramatischer Entwickelungfähigkeit nicht unähnlich jenem, der in den allerersten Anfängen des griechischen Dramas, in dem Wechselgesang des Chors und des Dionysos, sich barg. Auch führte man bereits im frühen Mittelalter die Weihnachtevangelien mit verteilten Rollen auf, so dass ihre Wiedergabe ungefähr jener eines Bachschen Evangeliums oder eines Händelschen Oratoriums entsprochen haben mag. Doch sind alle diese Aufführungen nur als Ansätze zu dramatischen Werken, nicht als solche selbst zu werten. Erst als man Ernst damit machte, die verpönten weltlichen Schaustellungen aus der Gunst des Publikums zu verdrängen, ging die Kirche zur Darstellung von Handlungen über. Diese wurden insgesamt dem Stoffkreis der christlichen Legende entlehnt. Voran stand die Heilslegende selbst, standen die Passion, Leben, Taten und Leiden des Erlösers samt ihrer ganzen Vorgeschichte, die bis zum Sündenfall, ja bis zu Empörung und Höllensturz Luzifers zurückreichte. Aber wie man bei Malereien und Bildwerken nicht allein den König des himmlischen Reiches feierte, sondern auch seinen getreuen Lehnsleuten und Vasallen, den Heiligen, Verehrung gönnte, liess man das Martyrium der Heiligen, deren Gebeine das Gotteshaus hütete, als vorbildliches Handeln vor den erschütterten Gläubigen vorüberziehen. Oder man suchte, wie das Spiel „Jedermann“ beweist, an einem gewaltigen Symbol die Nichtigkeit der diesseitigen Freuden und die Unvergänglichkeit der überirdischen zu offenbaren. So dienten die geistlichen Stücke, die Mysterien, insgesamt demselben erzieherischen Zwecke, dem die Malereien, mit denen man Wände und Glasfenster schmückte, verhaftet waren, und die eine des Lesens und des Schreibens unkundige Menge über die wichtigsten Geschehnisse der Heilslegende gebührend und nachdrücklich aufzuklären bestimmt waren.

Die Aufführungen fanden zunächst ausschliesslich in den Kirchen selbst und lediglich an genau festgesetzten Tagen statt. Darsteller waren die Geistlichen selbst. Ein Brettergerüste, mit kostbaren Stoffen verhangen, wurde entweder im Langhaus oder am Hochaltar aufgerichtet. Im Langhaus gruppierten sich die Zuschauer zu beiden Seiten, vor allem in den Nebenschiffen. War die Bühne am Hochaltar aufgeschlagen, so standen sie dem Gerüst gegenüber.

Immer prächtiger wurde die Ausstattung, immer zahlreichere Personen bezog man in die Handlung ein. Nun verlegte man den Spielplan in den Singchor, wo geräumigerer Platz vorhanden war. Auch genügten allgemach die Geistlichen nicht mehr zur Besetzung sämtlicher Rollen. So mussten auch Laien zugelassen werden. Man wählte sie aus dem Bürgerstande, weil in dem Zusammenspiel mit den Geistlichen eine hohe Auszeichnung gesehen wurde. Das Laienelement war indes noch nicht lange zur Teilnahme berufen worden, so erschien es doch geratener, die Spiele zwar noch an den althergebrachten Feiertagen, aber nicht mehr in den Gotteshäusern selbst zur Schau zu stellen. Zu dieser Massregel zwang vor allem: Das Überhandnehmen komischer Szenen.

So lange die Geistlichen allein Darsteller waren, die sich der lateinischen Sprache bedienten, kamen komische Auftritte in den Mysterienspielen überhaupt nicht vor. Als jedoch auch Laien verwendet werden mussten, brachte dieses neue Schauspielerelement ganz von selbst die Tendenz mit, auch das tägliche Leben mit allen seinen gemütlichen, namentlich aber mit allen seinen lächerlichen Kleinlichkeiten einzubeziehen. War es doch das Einzige, was den Bürgern von Haus aus bekannt war, und was sie mit einigem Erfolg wiederzugeben vermochten. Zudem verlangte der Sinn des Volkes nach Abwechselung, verlangte, auch einmal lachen zu dürfen, wenn der Rührung der schuldige Tribut gezollt worden war.

All dies mag der Geistlichkeit nicht ganz so unwillkommen gewesen sein, wie es auf den ersten Blick scheinen muss. Denn abgesehen davon, dass gewiss mancher Gottesmann einem Spässchen gar nicht so abhold war, liess sich die Verspottung von tausend Fehlern und Mängeln, mit denen Hinz und Kunz und jeder aus der Schar der Zuschauer behaftet war, in pädagogischem Sinne ausbeuten.

Im fünfzehnten Jahrhundert wird die Verlegung sämtlicher Aufführungen ins Freie eine vollzogene Tatsache. Wir haben zwei Typen

von Freibühnen zu unterscheiden, die jedesmal neu und zwar mit recht beträchtlichem Kostenaufwand hergestellt werden mussten: Die Langhausbühne und die Chorbühne. Die Namenbezeichnungen klären bereits darüber, auf welche Gattungen von innerhalb der Gotteshäuser aufgeschlagenen Bühnen sie zurückgehen. In Deutschland bevorzugte man die Langhausbühne, in Frankreich die Chorbühne.

Die Langhausbühne wurde in der Mitte eines freien Platzes oder auch in einer Strasse von genügender Breite aufgeschlagen. Ihre Anlage ist uns durch eine mittelalterliche Zeichnung überliefert worden. Sie bestand aus einem wohl ziemlich stark erhöhten Gerüst, dessen Grundriss der eines langgestreckten Rechtecks war. Schranken, die jeweils von einem Tor durchbrochen wurden, teilten sie in drei Abschnitte, deren mittlerer der ausgedehnteste war. Zu der ersten Abteilung leitete eine Treppe hinan, an deren Ende sich eine Türe auftat. Zur Linken in der Mitte war der Platz der „Hölle". Zur Rechten grenzte ein Zaun den „Garten Gethsemane" ein, innerhalb dessen eine weitere Erhöhung den „Ölberg" bezeichnete. Die Ölberg-Gruppen, die wir heute noch bei zahlreichen Kirchen finden, geben wohl ein genaues Bild ab für die Gruppierung der Schauspieler während der Darstellung dieser Szene. Die mittlere Abteilung war am reichsten ausgestattet. Die ganze Passion mit einziger Ausnahme des Schlussaktes spielte in ihr sich ab. Sie enthielt nicht weniger als fünf „Häuser". Auf der linken Seite lagen nebeneinander „Des Herodes Haus" und „Annas Haus", auf der rechten „Pilati Haus", „Kaiphas' Haus" sowie das Gebäude, in dem das Abendmahl gefeiert ward. Aber auch der freie Platz in ihrer Mitte war ausgenutzt. Hier ragte die Säule, daran der gefesselte Heiland gegeisselt ward, und unweit von ihr sass auf hohem Postament der Hahn, dessen Krähen den pflichtvergessenen Petrus an seinen Verrat gemahnte. Die dritte Abteilung versinnlichte Golgatha. Auf einer Erhebung in der Mitte stiegen die Kreuze Christi und der beiden Schächer auf. Grabstätten säumten sie ein. Am Ende der Bühne aber, machtvoll erhoben, ragte das Podium, das den „Himmel" bedeutete.

Die Aufführungen auf der Langhausbühne müssen etwas ungemein Lebendiges gehabt haben. Die Handlung sprang von einer Abteilung zur anderen über, Bild reihte sich an Bild. Einer strafferen dramatischen Komposition entbehrte die auf die Bühne gebrachte epische Erzählung.

Was diese Mysterien dennoch zu echter dramatischer Grösse emporwachsen liess — wie wir an der Wirkung der an Ernst der Stilgebung gewiss weit unter ihnen stehenden Oberammergauer Passionsspiele nachprüfen können — war der tragische Gehalt, der Leben und Leiden Christi bis zum Rande füllt.

Für den Bühnenbildaufbau bei dieser Gattung des mittelalterlichen Theaters ward entscheidend, dass die Zuschauer, die rechts und links auf amphitheatralisch ansteigenden Bänken sassen, die Vorgänge auf der Bühne gleichsam als bewegtes, zweiseitiges Relief an sich vorüberziehen sahen. Mithin mussten die Darbietungen auf Bildwirkung nach der rechten wie nach der linken Seite zugleich eingestellt werden. Selbstverständlich konnten die „Häuser" des Pilatus, des Herodes, der Heiligen Anna, des Kaiphas sowie das Gebäude, in dem das Abendmahl verzehrt ward, nicht als nach mehreren Seiten geschlossene Räume gebildet werden, weil sonst bald die Zuschauer neben dieser, bald die neben jener Längswand um den Anblick des im Innern sich abspielenden Auftritts betrogen worden wären. Wir haben uns diese „Häuser" wohl eher als kleine, baldachinartige Pavillons vorzustellen, die aus vier Pfosten und einer Decke gefügt und durch reichliche Stoffverkleidung, die sich nach der Weise von Vorhängen vor- und zurückschieben liess, der Ärmlichkeit beraubt waren. Die Hauptwirkung des dramatischen Spiels war der Geste und der räumlichen Gruppenordnung anvertraut, die, wie aus der mittelalterlichen Grundrisszeichnung hervorgeht, einen hohen Grad bildmässig durchdachter künstlerischer Vollendung erreicht hatte.

Die Chorbühne war zweigeteilt. Man mag sich von ihrer Gestaltung am ehesten einen Begriff machen, wenn man sich erinnert, dass sie, so lange sie der Kirche eingebaut ward, den freien, gegen das Querschiff geradlinig abschliessenden Raum des Chors samt den strahlenförmig an seine polygonale rückwärtige Ringmauer angefügten Kapellen umfasste. Dieses Grundrissschema nahm man bei Verlegung des Theaters ins Freie mit herüber. Hauptspielplan war die ebene Vorbühne, an die im Hintergrund ein zweigeschossiger, mehrere Abteile bergender Aufbau sich angliederte. Diese Hinterbühne umzog, wie eine Miniatur des französischen Malers Jean Fouquet aus der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bezeugt, meist bogenförmig den rückwärtigen Teil der Vorbühne. Die Zahl der Abteile mochte schwanken. Die Malerei Fouquets weist in beiden Stock-

werken je sieben solcher Räumlichkeiten auf, die sich am besten den Logen in den höfischen Theaterbauten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts vergleichen lassen. Ihre Rückwand war geschlossen, konnte jedoch durch eine Türe betreten werden. Jedes Abteil hatte seinen gesonderten Vorhang gegen die Vorbühne sowie Vorhänge gegen die anschliessenden Logen, so dass die mannigfaltigste Ausnutzung ermöglicht ward. Der offene Platz der Vorbühne nahm keine Dekorationen, sondern lediglich tragbare Versatzstücke auf. Errichtet ward die Chorbühne am Abschluss eines Platzes oder sie überbrückte querstehend eine Strassenbreite. Für die Zuschauer wurden nach hinten ansteigende Sitzreihen aufgeschlagen, die knapp unterhalb der Fensterreihe des ersten Geschosses jener Häuser endeten, an die das Gerüst sich lehnte. Diese Fensterplätze waren als Ehrensitze dem Magistrat und den vornehmsten Patriziern vorbehalten. Alle Zuschauer erhielten so eine reine Bildwirkung, und die Schauspieler waren gezwungen, sich dem Publikum zuzukehren. Die früher allgemein gebräuchliche Annahme eines dritten Theatertypus, der „Stockwerkbühne", deren Aufbau jener des Altartafel-Triptychons entsprochen haben soll, scheint nach den neuesten Forschungen auf einem Irrtum zu beruhen.

Nicht selten verzichtete man auf die Aufrichtung so umfangreicher Gerüste und zerlegte die einheitliche Bühne mit ihrem — an die Komposition so mancher religiöser Gemälde gemahnenden — Nebeneinander von nacheinander zu benutzenden Schauplätzen in Teilbühnen, die, nicht unähnlich den Stationen bei Wallfahrtkirchen, an verschiedenen Stellen des Stadtinneren aufgeschlagen wurden. Solche Massnahme wäre undenkbar gewesen, wenn die ganze Handlung jeweils in einem Zuge abgespielt worden wäre. Allein ein mittelalterliches Mysterienspiel, vor allem, wenn die Darstellung Leben und Leiden Christi erwählt hatte, war eine langwierige Angelegenheit. Zunächst galt es zu zeigen, wie in die von Gottvater so herrlich eingerichtete Welt das Böse, Sünde, Tod und alle Übel kommen konnten. Zweckentsprechend begann daher die Handlung, nachdem ein kurzes, von Gesängen begleitetes Vorspiel alle Seligkeit des Himmels und des Paradieses enthüllt hatte, mit der Empörung des Stolzesten aus der Zahl der Himmlischen Heerscharen, Luzifers. Die Freveltat findet ihre Sühne durch die ewige Verbannung des Besiegten in die tiefste Hölle. Die Reue um das für immer verscherzte Glück des Himmels erzeugt den nieversöhnten Hass des Neides.

Die Qual anderer dünkt den gestürzten Engel einziger Balsam eigener Qual. Gott hat den Menschen das Paradies bestimmt: Sie sollen sich seiner nicht erfreuen. Und Luzifers verführender List gelingt es, das erste Menschenpaar in den Sündenfall zu verstricken, die Ebenbilder Gottes zu armen, sterblichen, sündigen und geplagten Geschöpfen zu machen. Man hätte von der Vertreibung aus dem Paradies sehr wohl zu der Geburt Christi überspringen können. Allein das Mittelalter, das keine Hast kannte, liebte die Weitläufigkeit, und so fügte man einige Szenen ein, in denen die Vorbereitung der sündigen Menschheit auf das Erlösungwerk des Heilands geschildert ward. Jetzt erst rollte sich das ganze Leben Christi unter Ausschaltung keiner einzigen wichtigeren Einzelheit ab, von der die heiligen Evangelisten zu berichten wussten. Bedenkt man diese Masse des im Passionmysterienspiel verarbeiteten Stoffs und erinnert sich ausserdem, dass spasshafte Einlagen, die zum guten Teil Improvisationen gewesen sein mögen, den Umfang des Stücks noch erheblich weiter dehnten — so mag man es den ehrsamen Bürgern nicht verdenken, wenn sie das Bedürfnis fühlten, so langatmige Aufführungen in „Tagewerke“ zu zerlegen. Sobald man sich jedoch entschloss, die Stücke in mehreren Abteilungen an einigen Tagen hintereinander dem Publikum zu bieten, war man auch nicht mehr daran gebunden, sich zu jedem Tagewerk am gleichen Orte zu versammeln. Praktische Gründe mögen von Fall zu Fall den Ausschlag gegeben haben, ob man den kostspieligen Aufbau einer einzigen grossen Bühne oder die Errichtung einer Reihe von kleineren Teilbühnen vorzog. Die Zerschneidung des zu den Uranfängen der Weltschöpfung zurückreichenden Erlösung-Epos in Tagewerke ist als Fortschritt der mittelalterlichen dramatischen Bühnendichtkunst zu werten: Sie verlangte, dass zum mindesten der Versuch gewagt wurde, in sich selbst geschlossene Teilhandlungen aus der formlosen Gesamthandlung herauszuschälen. Dagegen hat das Bühnenbild durch die Errichtung von Teilbühnen an Monumentalität zweifellos erheblich eingebüsst, wenngleich jede Tagewerkbühne für die ihr zugewiesene Sonderhandlung mit höherer Sorgfalt ausgestattet werden konnte, als dies für das einzelne Bühnengelass innerhalb des mächtigen umfassenden Rahmens möglich war. Gelegentlich führte man auch die Teilbühnen auf Wagen an den Zuschauern vorbei, die so, auf verschiedene Gerüste verteilt, vom selben Platz aus das ganze Stück zu geniessen vermochten.

Die Kosten der Mysterienspiele waren wohl niemals geringe. Nicht selten wurden sie von frommen Stiftern getragen. So verschlang eine — allerdings bereits der üppigeren Renaissance angehörige — Aufführung eines Mysterienspiels zu Valenciennes im Jahre 1547 eine so grosse Summe, dass die gebrauchten Kostüme beim Weiterverkauf 729 Livres, also etwa 10000 Mark einbrachten. Wenn also einzig die Gewänder mindestens 20—25000 Mark an Stoffpreis und Macherlohn verschlangen, so mag man sich leicht ausrechnen, dass die Kosten der gesamten Aufführung mit ihren Bauten und allem Drum und Dran bei Zugrundelegung des damaligen Geldwerts selbst die kostspieligste Inszenierung unserer Tage weit übertroffen haben muss.

Weit mehr als das griechische Drama oder als das Theaterstück der Renaissance und noch späterer Zeiten war das Mysterienspiel ein Schauspiel. Der Mangel einer schon der ersten Erfindung nach dramatischen Handlung musste dazu verlocken, überwältigenden Eindrücken auf das Auge die Hauptarbeit der Wirkung auf die Zuschauer aufzubürden. Da zudem das Mittelalter, wie seine Kleidermoden und seine Kunstschöpfungen zur Genüge beweisen, ausserordentlich farbenfreudig gestimmt war, eine leidenschaftliche Vorliebe für glänzende, prächtige Stoffe, für Gold und leuchtende Steine hatte, und da es galt, den Zuschauern Ersatz zu schaffen für das Vergnügen, das ihnen durch die Zurseiteschiebung des lästigen weltlichen Spiels entging, waren die Darbietungen gewiss so reich und so bunt wie nur möglich.

Die Mysterienspiele trugen den Charakter von Stilkunstwerken. Vor allem in der Frühzeit, als die Aufführungen noch ganz in den Händen der dem heiligen Ernst der Legenden hingegebenen Geistlichen lag. Die Auffassung des kirchlichen Schaustücks mag eine ähnliche Entwickelung durchlaufen haben wie die Auffassung des einen religiösen Stoff behandelnden Gemäldes oder Reliefs: die reine symbolisierende Ausdruckgestaltung wandelte sich durch Aufnahme immer zahlreicherer Züge, die man der Wirklichkeit entlieh, allgemach in ein Schaffen um, das neben reinem Stil als Naturalismus und neben reinem Naturalismus als Stil erscheint. Bindende kirchliche Überlieferung bestimmte bei allen künstlerischen Erzeugnissen des Mittelalters selbst die geringsten Einzelheiten der gegenständlichen Darstellung. Jede Abweichung hätte den Künstler in Verruf gebracht. Allein auch der Wunsch des eigenwilligsten

Gestalters ging nicht auf Befreiung von jenen Fesseln der Gegenstandbehandlung, so ihm die strenge Regel der Kirche auferlegte. Er spürte sie nicht. Durfte und sollte er sich doch einzig der Lösung des künstlerischen Formproblems weihen. So bot auch das Mysterienspiel zum mindesten so lange, bis der Stegreifspassmacher sich einmengte, keine Gelegenheit zu gegenständlichen Überraschungen. Die Reihenfolge der Szenen, die Zahl der an den einzelnen Auftritten teilnehmenden Personen, die Worte, die sie zu sprechen, die Lieder, die sie zu singen hatten, ja selbst das Grundsätzliche ihrer räumlichen Anordnung waren ein- für allemal vorbestimmt. So mussten das Ineinanderweben der Gesten, die aufs feinste abgestimmte Harmonie vieler und starker Farben, mussten Regie und mimische Kunst dafür sorgen, dass der Zuschauer auch das Altgewohnte jedesmal als neue, an erregenden Reizen reiche Offenbarung empfand.

Der Ersatz des so erhaben unwirklichen Goldgrunds durch das von jedermann tagtäglich beobachtete Blau der Luft bei Gemälden bezeichnet die Wendung von der strengen Stilkunst zum Naturalismus. In der nämlichen Zeit wanderte das geistliche Schauspiel endgültig aus dem Gotteshause aus und wurde zu einem Drama, das sich mischte aus heiliger Handlung ehrwürdigster Überlieferung und derbem Possenschwank des Alltags. Die stete Aufnahme komischer Figuren durch Shakespeare und Calderon selbst in die erschütterndsten Trauerspiele ist als letzte Erinnerung an den Brauch der späten Mysterienspiele zu erklären: Nur verstand es der Gestaltunginstinkt dieser Genien, das scheinbar Unvereinbare zu einen, aus schroffsten Gegensätzen ein Sinnbild des ganzen Lebens aufzurichten. Der Hauptspassmacher, für dessen Einbeziehung der zu dem Mysterienspiel zugelassene Laie sorgte, war ein Spezereikrämer. Er hatte den heiligen Frauen die Salben zu verhandeln, deren sie zur Einbalsamierung des Gekreuzigten bedurften. Da die Handlung sowieso des strafferen Gefüges entbehrte, mochte man diesem Krämer samt Weib und Kind und Knecht überall dort etwas zu schaffen geben, wo das Verlangen nach einem possenhaften Intermezzo bei Darstellern wie Publikum sich geltend machte. Verzieh man eine Ungereimtheit doch leicht, wenn sie Unterhaltung schenkte.

Auch der Teufel ward immer mehr der Erhabenheit entkleidet, die ihm, dem gefallenen Engel, nach der Urlegende zu eigen war. Er

sank zur stehenden komischen Figur hinab, wurde der „arme Teufel", der gründlichst geprellt und genasführt ward. Man lachte über ihn — aber man fürchtete ihn doch auch. Sein Kostüm — Schweins- oder Wolfskopf, Bocksfelle, riesenhafter Schwanz — sollte zugleich etwas Grauenerregendes und etwas Grotesk-Lächerliches an sich haben. In dieser Zwitterbildung der bösen, an geheimen Kräften reichen schädigenden Macht und der geprellten Dummheit ist der Gottseibeiuns denn auch in jenes Mysterienspiel übergegangen, das Hugo von Hofmannsthal dem wundervollen Bühnenwerk „Jedermann" nachgedichtet hat, in dem die Seelentragödie des mittelalterlichen Menschen, seine naturgeschenkte Lebenslust im Widerstreit mit der ihm auferlegten Weltanschauung, Gestalt ward. In höchster Vergeistigung aber mengt sich das Böse mit dem Gott und Welt und Alles verspottenden Hohn (nicht mehr mit der eigenen Lächerlichkeit!) in Goethes Mephistopheles. So spielt das dunkle Mittelalter in eine lichte Gegenwart herüber.

Der Einfluss der Mysterienspiele auf die bildende Kunst war zweifellos stark. Maler und Bildhauer zählten zu den ständigen Zuschauern wie alle Mitglieder anderer Zünfte auch. Leibhaft sahen sie vor sich, was sie gerade zu malen oder zu meisseln hatten, den Sündenfall, die Verkündigung, das Abendmahl, den Ölberg, Christi Gefangennahme und Geisselung, seine Marter am Kreuz, sein Begräbnis und seine Auferstehung von den Toten, oder auch das standhafte Eintreten eines Heiligen für seinen Glauben, die wunderbare Errettung vor seinen Peinigern und sein glückselig-qualvolles Ende. Aber — und dies ward von höchstem Werte für ihr Schaffen — sie sahen dies sinnenhafte Geschehen nicht als Realität des Alltags, sondern als stilgewordene Wirklichkeit. Darum und weil die gemeinsame Weltanschauung ihrer Zeit das Geistig-Übersinnliche dem Sinnlich-Diesseitigen fast wie das Gute dem Bösen gegenüberstellte, das Streben nach Ausdruckverwertung mithin die Sucht, Eindrücke wiederzugeben, übertraf, verfiel die Kunst nicht in Naturalismus, je stärker auch von Jahrhundert zu Jahrhundert ein geheimer, unbewusster Drang nach ihm sich bemerkbar machte. Der Plastiker mochte mehr Anregungen von der Langhausbühne, der Maler mehr von der Emporenbühne empfangen, bei der jede einzelne Darbietung ganz Bild war. Manches Gemälde dürfte unmittelbar auf solche Eindrücke aus dem Theater zurückgehen, und bei den Ölberg-, Kreuzigung- und Grablegung-Gruppen ist

der Zusammenhang mit den auf der Bühne gestellten Gruppen offensichtlich genug. Allein auch der Regisseur lernte gewiss vom bildenden Künstler. Nicht nur seinen Farbgeschmack konnte er läutern. Die unbeweglichen Bilder und Bildwerke sagten ihm, welche Zusammenstellungen von Personen, welche Gesten als die wirkungreichsten und bezeichnendsten unter den zahllosen der ständig fliessenden Handlung gelten durften, auf welche Höhepunkte der Darstellung hinzuarbeiten seine durchaus nicht leichte Aufgabe war. Hatte er doch zu Mittlern seiner künstlerischen Absichten Menschen, von denen nur ein Teil gewohnt war, sich bewusst eindruckverbreitend vor der Öffentlichkeit zu bewegen (die Geistlichen, denen der Ritus solch Tun vorschrieb), und stieg die Zahl der an Mysterienspielen zur Mitwirkung Herangezogenen gelegentlich doch, wie wir aus alten Regiebüchern erfahren, bis auf mehrere Hundert.

Die Epoche, in der von Italien die Begeisterung für die Antike, für ihre Kunst, ihre Taten, ihre Schriften, ihr Recht und ihre Gebräuche ausging, und in der diesseits der Alpen die freie Bibelforschung als Recht des einzelnen aufgestellt ward, brachte dem Individuum ein erheblicheres Mass äusserer Freiheit. Einer gewissen inneren Freiheit hatte sich der Künstler auch vorher erfreut. Denn, wenn auch beinahe jedes Kunstwerk stofflich in engster Beziehung zu religiösen Vorstellungen stand, war damit noch lange nicht gesagt, dass auch jedes Kunstwerk seinem innersten Wesen nach durchaus auf religiöse Töne gestimmt war. Wir brauchen nur Umschau zu halten unter den Schöpfungen der Malerei und der Plastik, so uns vor allem das spätere Mittelalter hinterlassen hat, um recht viele zu entdecken, die zwar ihrem Gegenstand nach Passionszenen, Begebnisse der Marienlegende oder aus dem Leben der Heiligen sind, ihrer Auffassung nach jedoch ganz andere Bedeutung haben. Der geborene Landschaftmaler liess sich nicht beirren und malte eine Landschaft, in der die Figuren der heiligen Geschichte nur als Staffage auftraten. Ein Künstler, den die Wiedergabe des wirklichen Lebens reizte, machte, wenn er eine Legende in Holz schnitzte, in Stein meisselte oder mit dem Pinsel auf eine Tafel übertrug, eine „Genreszene“ daraus, wobei er je nach seiner besonderen Begabung entweder die charakteristisch-ernsthaften oder die charakteristisch-komischen Eigentümlichkeiten und Motive her-

Aus den Tanzbildern

vorhob. So war der Schaffende, da ihm die Auffassung des ihm zur Bearbeitung übertragenen Gegenstandes überlassen blieb, bei aller scheinbaren und weitreichenden Beschränkung im Grunde genommen freier als man zunächst annimmt. Um so freier, als er, wenn er eine Heiligenlegende in eine Jahrmarktszene verwandelte, sich dieser Verkehrung gewiss nicht im mindesten bewusst ward, vielmehr im besten Glauben lebte, er gebe getreulich die verlangte Heiligenlegende wieder. Verfuhr er doch in aller Einfalt nur nach dem Geheiss, das seine eigenste Natur ihm stellte. Das Zeitalter der Renaissance und der Reformation gesellte der inneren die äussere Befreiung wenigstens von den Fesseln, so die Kirche der Kunst, ohne dass diese Schaden daran nahm, auferlegt hatte. Von dieser Frist ab bemerken wir in der bildenden Kunst jene allmähliche Umwandlung, deren Ergebnis uns in dem Schaffen der niederländischen und vlämischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts am greifbarsten entgegentritt: Neben die Darstellung kirchlicher Stoffe tritt die Darstellung weltlicher Gegenstände als gleichberechtigte, und die Künstler spalten sich nach ihren angestammten Begabungen wie nach ihrer Schulung und nach den Aussichten des Erwerbs in Historienmaler, Landschafter, Genre-, Marine- und Allegorienmaler, in Darsteller religiöser Stoffe usw. usw.

Genau der nämlichen Entwickelung begegnen wir bei der Bühnenkunst. Während des ganzen Mittelalters war in Europa lediglich das geistliche Schauspiel vertreten. International wie die katholische Kirche selbst waren sein Stoff, seine Darstellung und seine Inszenierung, so dass es sich nicht lohnt, die geringfügigen Abweichungen innerhalb der einzelnen Volkskulturen besonders zu verzeichnen. Der Hang, auch das wirkliche Leben wiedergegeben zu sehen, der Wunsch der Zuschauer, nach Herzenslust auch einmal lachen zu dürfen, konnten im Rahmen des Mysterienspiels eine nur halbe Befriedigung finden, wenn man das Gebotene an dem Bedürfnis der Menge mass. Allmählich wuchsen die derben weltlichen Zwischenspiele und erstarkten zu so eigenmächtigem Leben, dass es geraten schien, sie aus dem Gefüge des geistlichen Dramas auszuscheiden, dessen Gerüste sie zu sprengen drohten. Man verarbeitete sie zu selbständigen Handlungen, deren Wiedergabe der Mysterienbühne nicht mehr bedurfte. Damit war im Prinzip die moderne Bühne geschaffen.

Doch fällt nicht allen Kulturvölkern Europas ein gleichbedeutender Anteil an dieser Entwickelung zu. Am frühesten setzte sie im lebens-

lustigen Frankreich ein. Dort hatte die „Confrérie de la passion“ schon im Jahre 1398 das erste geschlossene Theater errichtet. Sie führte zwar, wie schon ihr Name besagt, ausschliesslich geistliche Stücke auf. Dennoch schritt sie zu einer Neuerung des Schauspielerwesens, die jener der Bühnengestaltung an Wichtigkeit nicht nachstand: Die darstellenden Künstler waren ausschliesslich Laien. Nicht allzulange später eröffnete eine zweite Vereinigung von Theaterfreunden ein Konkurrenzunternehmen. Die „Confrérie de la Bazoche“, wie sie sich nannte, führte „Moralitäten“ auf, Sittenstücke, die aber weltliche Stoffe behandelten. Den Übergang zur tendenzlosen, reinen Kunst wagte man noch nicht. Erteilte man mit kühnem Wagemut der Religion eine Absage, so musste die Moral die Berechtigung zu solch ungewöhnlichem Handeln erbringen. Wenigstens offiziell. Eine dritte Gesellschaft tat sich an der Seine auf. Sie nannte sich bezeichnend genug „Enfants sans souci“. Sie warf das geistliche Schauspiel wie das ernsthafte Sittenstück über Bord und liess nur Farcen, lustige Schwänke, tolle Hanswurstiaden über die Bretter gehen, womit sie den wahren Geschmack des Publikums zweifellos erriet. Schliesslich einigte man sich in Paris gütlich: Es ward Brauch, den Theaterbesuchern gleichsam ein Potpourri aus dem Spielplan aller Theatergattungen vorzusetzen, indem man bei den Aufführungen, die nachmittags um vier Uhr zu beginnen und reichlich lang zu dauern pflegten, zuerst das Tagewerk eines Mysterienspiels, dann eine Moralität und zum Beschluss einen derben Schwank auf die Bühne brachte. Wieviele Zuschauer erst bei Anfang des dritten Teils sich einfanden — darüber schweigt der Chronist sich aus.

Soweit war die Entwickelung in Frankreich bereits gediehen, als die neuen Gedanken der Renaissance Europa überfluteten. Sie predigten jedoch nicht allein das Eigenrecht der Persönlichkeit, sich der angeborenen Natur gemäss — wenn auch auf Kosten anderer — auszuleben, sie stellten auch das Vorbild der Antike als unerreichtes, der Nacheiferung würdigstes und erhabenstes Muster auf. Der Intellektuelle, der sich selbst den Beinamen des Humanisten zuwies, und der mit dem Hochmut auf den nicht gelehrten, der lateinischen Sprache nicht mächtigen Banausen herabsah, versenkte sich in das Schrifttum des Altertums. Er fand in ihm die Forderung des Aristoteles, dass Einheit der Handlung, Einheit des Ortes und Einheit der Zeit als die drei Grundpfeiler aufzurichten

seien, so das Baugefüge des dramatischen Kunstwerks zu tragen vermöchten, und entdeckte beim Studium der attischen Tragödien wie der römischen Lustspiele, dass kein Dichter der Antike gewagt hatte, ein anderes Fundament zu legen. Folglich war das Mysterienspiel kein dramatisches Kunstwerk im strengen Sinn und die ihm geweihte Bühne, auf der die Handlung bald hierhin, bald dorthin überspringen konnte, war keine Erholungstätte für den Wissenden. Das gelehrte, humanistische Schauspiel und für seine Zwecke die ungeteilte Bühne entstanden.

So haben wir im sechzehnten Jahrhundert nebeneinander: Die Mysterienbühne, die Moralitätenbühne, die humanistische Bühne und das Schwanktheater.

Nach Abstossung der weltlichen Fremdkörper, die sein reines Wesen verfälscht, ihm aber zugleich den Ausdruck lebendigerer Regsamkeit verliehen hatten, wurde das geistliche Schauspiel wieder, was es im frühen Mittelalter gewesen war: Eine Angelegenheit der Kirche. Aber Erscheinungen der Jugend und Erscheinungen des Alters können sich nur scheinbar gleichen. Die tiefe Geistigkeit, die elementare Ausdruckfrische, die dem Mysterienspiel in seinen frühen Tagen zu eigen war, kehrte ihm nicht zurück. Wohl war es wieder ganz Form — aber erstarrte Form. Das geistliche Schauspiel hatte sich überlebt und vermochte, der zeugenden Kraft beraubt, nur mehr ein Schattendasein zu fristen.

Die Moralitätenbühne hatte ihre Aufgabe erfüllt, als sie das Recht des Dichters erzwang, Stücke ernsthaften Charakters, deren Stoff nicht dem religiösen Vorstellungkreis zugehörte, für die Bretter zu verfassen. Sie ermöglichte die Schöpfungen Shakespeares und Calderons.

Künstlerische Eigenbedeutung kam dem Humanistendrama nicht zu. Will man sein Wesen bezeichnen, so mag man mit Abwandlung eines in unseren Tagen allzuoft gebrauchten Schlagwortes sagen: Es war „La Science pour la science." Die Stücke, die selbstgefällige Gelehrte nach den in verstaubten Handschriften ausgegrabenen Rezepten zum Ruhme ihrer sublimen Kenntnisse verfertigten, hatten mit lebendig erfühlter, gestaltender Kunst nichts gemein. Trotzdem war die Arbeit dieser Grübler, die wenigstens in Italien der Antike inneres Verstehen entgegenbrachten, keine vergebene. Echte Dichter traten auf, die dem formalen Schema Inhalt schenkten. Was die Klassiker Frankreichs, Molière, Corneille und Racine geleistet haben, ist ohne den Fleiss der Humanisten nicht zu

denken, und Goethes „Tasso“ und „Iphigenie auf Tauris“ danken mittelbar ihre Vollendung jenen Männern, die dafür sorgten, dass gestaltende Schöpfer sich um die Erforschung der aus dem Altertum überkommenen Regeln nicht zu bemühen brauchten.

Echtes Leben regte sich dort, wo keine Kultur, aber natürliche Kraft zu Hause war: Auf der Schwankbühne. Sie war in allen Ländern Schöpfung des unverwüstlichen Theaterinstinkts, der im Volke lebte. Hier war kunstbare, aber starke Dramatik zu finden. Um keine Regeln scherte man sich: Wirken wollte man, überraschen, lachen machen, ein Stück Wirklichkeit in grotesker Verzerrung und dennoch wahr widerspiegeln. Die Schwankbühne hat überall ihren Einfluss auf die Entwickelung der Bühnenkunst geübt. Es wird von ihr noch zu reden sein.

Die der Mysterienbühne nächstverwandte Bühne der Renaissance war jene, von der herab Shakespeares Werke die Zeitgenossen der Königin Elisabeth ergriffen und erheiterten.

Verfolgen wir an einem Stück des Dichters, welche Verwandlungen die Dichtung vorschrieb. Der „Schwan vom Avon“ war ja kein Aesthet, der, ohne sich an die Bühnentechnik seiner Zeit zu kehren, schöne, aber der Aufführbarkeit spottende Stücke zusammenphantasierte: Er war Schauspieler, der im Theater zu Hause war, und der wusste, was tatsächlich dargestellt werden konnte. Ich wähle eines der letzten und reifsten Stücke „Macbeth“. Der Inhalt darf als bekannt vorausgesetzt werden. Als Schauplätze sind angegeben:

Im ersten Akt:

Freier Platz während eines Gewitters. — Schottisches Feldlager, während hinter der Szene noch der Schlachtenlärm ertönt. — Haide bei Gewitter. — Ein Zimmer in König Duncans Schloss zu Fores. — Ein Gemach in Macbeths Schloss zu Inverness. — Vor dem Schlosse. — Ein Gemach im Palaste.

Im zweiten Akt:

Schlosshof zu Inverness. — Platz vor dem Schloss.

Im dritten Akt:

Ein Gemach im Schloss zu Fores (jetzt Macbeths Residenzpalast). — Ein anderes Zimmer in demselben Schloss. — Der Park, der zum Palast gehört. — Der grosse Festsaal zu Fores. — Haide. — Ein Gemach im Schloss zu Fores.

Im vierten Akt:

Eine dunkle Höhle. — Ein Gemach in Macduffs Schloss zu Fife. — Ein Raum in einem englischen Schloss.

Im fünften Akt:

Ein Gemach im Schloss Dunsinan, der festen Burg Macbeths. — Freies Feld vor Dunsinan. — Ein Zimmer im Schloss. — Freies Feld vor Dunsinan, aber in der Nähe eines Waldes. — Ein Gemach im Schloss. — Eine Ebene vor Dunsinan. — Ein anderer Teil der Ebene.

Das Stück schreibt mithin nicht weniger als vierundzwanzig Verwandlungen vor. Davon entfallen auf den ersten und den letzten Akt jeweils sieben. Die Zahl der verschiedenen Schauplätze, die nach unseren Begriffen nur durch Aufbau verschiedener Dekorationen kenntlich gemacht werden können, bleibt hinter jener der Verwandlungen nur um ein Geringes zurück: Sie beträgt einundzwanzig. Das Trauerspiel „Macbeth" ist keine Ausnahme. Sämtliche Tragödien und Lustspiele Shakespeares sehen einen zwanzig- bis dreissigfachen Wechsel der Szene vor.

Da die Hilfmittel jener Tage im Vergleich zu den uns zur Verfügung stehenden unter allen Umständen primitiv genannt werden müssen, folgt allein schon aus der von einem Praktiker herrührenden Aufstellung des Szenenplans, dass von der Darbietung bis in alle Einzelheiten mit peinlicher naturalistischer Treue durchgeführter Bühnenbilder nicht die Rede sein konnte. Selbst unsere Zeit vermöchte mit allen ihren unerhört schnell und geschickt arbeitenden Maschinen solche Aufgabe nicht zu lösen. Geschweige denn jene Epoche, in der die grossen, den Grund zu der Beherrschung der Natur durch den Menschen legenden Erfindungen erst gemacht wurden. Selbst der Versuch hätte so vieler Umständlichkeiten und so geraumer Frist bedurft, dass die ganze Wirkung der Stücke verpufft wäre.

Dennoch stand es dem Dichter frei, so zahlreiche Verwandlungen in den Text zu verweben, weil er seinem Publikum mit den ihm verfügbaren Mitteln jede gewünschte Zahl binnen allerkürzester Frist glaubhaft vor Augen stellen konnte. Gerade die Primitivität der Bühneneinrichtung bot also der Entwickelung dramatischer Dichtkunst den günstigsten Nährboden, und es ist gewiss kein Zufall, dass die Höchstleistungen der dramatischen Poesie in Epochen geschaffen worden sind, in denen der gestaltenden Einbildungkraft des Dichters durch die Gestaltung der

Bühne noch keine allzusehr einengenden Grenzen gezogen worden waren: In den Tagen, da Aischylos und Sophokles das griechische Theater aus dem Nichts erstehen liessen — im Lande Buddhas zu König Çudrakas Zeit — in Spanien, als Calderons Phantasien aufblühten, — an der Seine unter Molières Genie — in England, als Shakespeare seine Trauer- und Lustspiele schrieb und die Aufführungen leitete, an denen er selbst als Darsteller Anteil nahm. Alle diese Kulturen stellten bei der Wiedergabe von Bühnendichtungen hohe Anforderungen an die Illusionkraft wie an den Illusionwillen der Zuschauer. Aber sie durften sie stellen, weil das Publikum noch nicht gewohnt war, naturalistische Einzelheiten zu verlangen. Fehlte ihm doch jeder Vergleichmasstab.

Ein glückliches Geschick hatte Shakespeare vorgearbeitet und ihm in seiner Heimat gerade jene Bühne bereitet, deren seine die ganze Welt umspannende Phantasie bedurfte. Schon lange vor dem Auftreten des Dichter-Schauspielers war man dazu übergegangen, die Bühne in einem von Galerien umsäumten Hofe aufzuschlagen. Der Bühnenbau selbst, der sich am Ende des meist oval gestalteten freien Platzes erhob, — eine Zeichnung des Niederländers De Witte nach dem „Schwanentheater" von 1596 gibt einen solchen wieder — bestand aus einer rechteckigen Vorbühne und einer Hinterbühne, die, zum mindesten zweigeschossig gebildet, rückwärts aufragte. Das Grundschema der Chorbühne klingt hier nach. Selbstverständlich war die Vorbühne im Verhältnis zu dem, freilich nur bei gutem Wetter benutzbaren Zuschauerraum des Hofes erhöht. Doch musste den Besuchern dieser Stehplätze wenigstens die Übersicht des Bühnenbodens eingeräumt werden. Halten wir uns an die Zeichnung De Wittes, so bestand die Hinterbühne aus einem ziemlich umfangreichen Unterbau und einem kleineren Oberbau. Jener schloss sich gegen die Vorbühne mit einer von zwei Türen durchbrochenen Wand ab, deren oberer Teil sich in eine Reihe von Logen auflöste. Diese werden von dem Holländer ausdrücklich als Sitze der Schauspieler bezeichnet. Ein schräges Dach ragte so weit vor, dass zwei auf die Vorbühne vorgeschobene, nahe an den rechten und an den linken Bühnenrand gerückte Pfeiler als Träger dienen mussten. So entstand im rückwärtigen Teil der Vorbühne eine halbgedeckte Halle, die als „Innenraum" zu verwerten war. Über dem Dach stieg der turmähnliche Oberbau empor: Niedrig, über rechteckigem Grundriss errichtet, wurde sein glattes Mauerwerk nur

durch zwei kleine Fenster und durch eine, anscheinend an der Seite eingebrochene, Tür belebt. Aus ihr trat der den Beginn der Vorstellung unter Trompetenstössen weithin verkündende Herold. Ein zweites Dach, geschmückt mit der das Wahrzeichen des Theaters tragenden Fahne, schloss das Bühnenhaus nach oben ab.

Dieser Bautypus erfuhr in Shakespeares Tagen nur eine grössere Veränderung, die aber von entscheidender Bedeutung ward: Bühnenbau und Zuschauerraum wurden unter ein gemeinsames Dach gebracht. Damit fiel freilich der Oberbau hinweg; nicht minder konnte der rückwärtige Teil der Vorbühne nicht mehr als halbgedeckte Halle und somit als Innenraum ausgenutzt werden. Aber man sorgte für verbessernden Ersatz: Die beiden Durchgänge ebener Erde zur Hinterbühne wurden in einen einzigen, aber wesentlich breiteren zusammengezogen, den nun ein Vorhang statt der Türflügel bedeckte. Besonders wichtig war, dass das illusionfördernde aesthetische Mittel der künstlichen Beleuchtung, das man bei den Tag-Aufführungen auf den in Höfe eingebauten Bühnen nicht verwenden konnte, nunmehr aus praktischen Gründen herangezogen werden musste. Die Aufhellung der Bühne erfolgte durch kerzenbesteckte Kronleuchter sowie durch eine Lampenreihe längs dem vorderen Bühnenrand. Man verwertete also, wie eine Abbildung des Theaters zum „Roten Ochsen“ von 1662 bezeugt, bereits das Rampenlicht, wenngleich nicht so ausschliesslich, wie das neunzehnte Jahrhundert pflegte.

Dieses Schema der Bühneneinteilung erklärt die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Bühnenbilder, die zu entrollen der Dichter ungestraft sich unterfangen durfte. Denn einmal konnte die Vorbühne für sich allein ausgenutzt werden, und es ist gut, sich einzuprägen, dass ihr freier Platz, eben weil ihm die Dekorationen mangelten, ein durchaus neutraler Raum ähnlich der frühgriechischen Orchestra oder der hellenistischen Vorbühne war. Sodann hinderte nichts die Regie, während vorn gespielt wurde, hinter dem geschlossenen Vorhang das Bühnenbild der unmittelbar anschliessenden Szene fertigzustellen. Da es im Rahmen einer breiten Tür hinter einer Wand erschien, genügten die einfachsten Dekorationen, um es als „Gemach“, als „Höhle“, als „Gefängnis“ usw. zu charakterisieren. War es doch als Innenraum ohne weiteres kenntlich. Auch war die Zusammenziehung von Vorbühne und Hinterbühne ebenen Plans zu einem einzigen weiten Schauplatz möglich. Nicht minder mochte man den

Logenteil des Bühnenhauses — in dem, beiläufig gesagt, auch die Musikanten, sofern man ihre Mitwirkung für wünschenswert erachtete, Unterkunft fanden — entweder für sich allein als Spielplan verwenden oder ihn in Verbindung mit der Vorbühne bringen. So konnte eine Handlung, die während ein und desselben Auftritts an mehreren Schauplätzen einer Gesamtörtlichkeit sich abspielte, bequem zur Darstellung gebracht werden. Ein Beispiel: Die Szene aus „König Richard II.", darin der aufrührerische Bolingbroke samt seinem übermächtigen Heer vor die letzte Burg rückt, die dem gesalbten König mit einem ärmlich kleinen Häuflein Getreuer von seinem Reich verblieben ist. Sie setzt ein mit einer kurzen Besprechung zwischen Bolingbroke und seinem Gefolge. Als Überleitung zum zweiten Teil dient die Aufforderung des von dem Belagerer abgesandten Herolds an Richard II., sich zu einer Unterredung einzustellen. Der König erscheint auf der Mauer. Nach kurzem Zwiegespräch mit dem glücklicheren Vetter sieht er die Hoffnunglosigkeit weiteren Widerstandes ein und verlässt die Zinne. Der dritte Teil wird ausgefüllt durch den Auszug Richards und der Verteidiger aus der Feste und durch die Wechselreden, die sich an die Übergabe schliessen. Die Szene endet mit dem Abgang aller, wobei Richard noch scheinbar die Rolle des bestimmenden Königs, in Wahrheit nur die eines schutzlosen Gefangenen spielt. Die Aufführung dieses Auftritts, die auf unserer Bühne ohne den Einbau einer Burg nicht statthaben kann, veranlasste Shakespeare, nicht einmal ein Versatzstück aufzustellen, geschweige denn, eine Dekoration aufzubauen. Zunächst zogen auf dem vordersten Teil der Vorbühne Bolingbroke, die Grossen Englands und sein ganzes Heer auf. Der Logenteil war leer, der Vorhang geschlossen. Der Herold schritt auf die Hinterbühne zu, indessen Bolingbroke und alle übrigen sich im Vordergrunde hielten. Nun tauchte Richard in der Loge auf. Später, nachdem er die Übergabe sich abgerungen hatte, trat er oben ab und erschien mit seinem kärglichen Gefolge im Rahmen der Öffnung, um sich zu seinem Vetter nach dem Vorderteil der Vorbühne zu begeben. So sorgte die ein für allemal festgelegte räumliche Dreiteilung der Bühne in Vorbühne, verdeckbare Hinterbühne ebenen Plans und offene Oberbühne im Verein mit den Worten der Dichtung, um den Gang der Handlung auch der einfältigsten Auffassungsgabe unmittelbar verständlich zu machen.

Selbstverständlich waren die Dekorationen, soweit man sich ihrer

überhaupt bediente, von alleräusserster Schlichtheit. Ein Tisch, ein paar Stühle, ein Ruhelager genügten gewiss, um ein Zimmer glaubhaft zu machen, und zur Charakterisierung anderer Örtlichkeiten behalf man sich wohl mit ähnlichen Andeutungen. Wir haben hier ein Gegenstück zu den Bühneneinrichtungen der frühen griechischen Bühne vor uns. Aber es besteht doch ein bedeutsamer Unterschied, der vor allem auf die so gänzlich gegensätzliche Vorgeschichte des Dramas und des Theaters zurückzuführen ist. Wir sahen bei dem hellenischen ernsten und heiteren Bühnenwerk während der ersten Blütezeit zwar die Möglichkeit für den Dichter, den Schauplatz einer Handlung an verschiedene Stellen einer Gesamtörtlichkeit — also etwa in einen Palast mit seiner nächsten Umgebung oder in ein Zeltlager oder auf eine Insel — zu verlegen, zugleich jedoch die völlige Unmöglichkeit, innerhalb desselben Dramas die Gesamtörtlichkeit zu wechseln. Ferner sahen wir den Dichter gezwungen, mit Worten nicht nur den Ort der Handlung, sondern nicht minder die auftretenden Personen jeweils genau zu bezeichnen. Zu Shakespeares Zeiten verfuhr man anders. Eine Beschränkung in der Wahl der Schauplätze bestand überhaupt nicht, und im Rahmen nicht allein desselben Stücks, sondern gar desselben Aktes mochte die Handlung von einem Weltteil zum andern überspringen, mochte Wald und Palast, Insel und Garten, das Innere eines Hauses, Haide, Strasse, Höhle und Grabgewölb, kurz, alles was der Dichter träumen wollte, raschen Fusses betreten. Trotzdem beobachten wir bei dem Briten nicht, dass er zu Beginn jedes Auftritts umständlich erläutert oder vielmehr unter dem scheinbaren Zwang der Handlung von den eben auftretenden Personen erläutern lässt, wo man sich in diesem Augenblicke befinde, und wen die soeben agierenden Schauspieler darstellen. Sehr leicht versteht sich, dass der englische Dichter die Schauspieler jedesmal von neuem vorzustellen nicht für nötig fand, zumal bei der Verwendung so zahlreicher Mitwirkender solche Massnahme zu sehr grossen Unzuträglichkeiten geführt hätte. Trugen die Mimen der Renaissance doch keine Masken wie die griechischen, sodass man sie, hatte man sich nur einmal die Gesichtszüge eingeprägt, sehr leicht wiederzuerkennen vermochte. Auch verbot die schnelle Szenenfolge einen häufigen Wechsel des Kostüms. Wie aber war es möglich, den Schauplatz bald in ein Haus, bald auf die Strasse, bald in ein zweites Gemach, bald in einen Wald zu verlegen, ohne schon durch die ersten

Worte der neuen Szene aufs Deutlichste zu klären, wohin der geduldige Zuschauer, dem der Gegenstand des Stücks, der Verlauf der Handlung doch nicht bekannt waren, gerade jetzt sich versetzt denken sollte?

Es wurde schon betont, dass das Publikum jener Tage sehr illusionfähig und nicht im mindesten durch naturalistische Darbietungen verwöhnt war. Es nahm daher auch nicht den geringsten Anstoss daran, dass jeweils zu Beginn einer neuen Szene durch eine am Spiel selbst nicht beteiligte Person, deren Gewandung sie als vermittelnden Herold charakterisierte, entweder mit Worten oder durch Aufstellung einer Tafel mit einfachster Inschrift („Wald", „Saal im Schloss zu Fores" usw.) das unbedingt Wissennötige verkündet wurde. War doch die Erscheinung des Dolmetsch von der Mysterienbühne her eine altvertraute. Man fand es ferner gewiss ganz in der Ordnung, dass, nachdem der Abgang sämtlicher Darsteller das Ende eines Auftritts eindeutig bestimmt hatte, von ein paar Theaterdienern in aller Eile einige Stühle oder sonstige Versatzstücke auf die Bühne gebracht wurden, falls die Szene in einem Hausinnern aus bühnentechnischen Gründen ausnahmweise auf der Vorbühne statt auf der Hinterbühne ebener Erde vor sich gehen musste. Nach unserer heutigen Auffassung wäre solch Betreten der Bühne vor den Augen der Zuschauer durch nicht zum Stück gehörige Personen schärfstens zu verurteilen. Der die ganze Bühne verhüllende Vorhang, den das Theater Shakespeares nicht kannte, hilft uns über die Verlegenheit hinweg. Wir müssen aber bedenken, dass über das, was als illusionstörend empfunden wird, die Auffassungen sehr weit auseinandergehen können, ohne dass vor einem sachlichen Urteil das Recht der einen auf Mehrgeltung zu bestehen vermag. So findet der Japaner nichts dahinter, wenn Theaterdiener, die an der Handlung des Dramas nicht beteiligt sind, bei besonders eindruckvollen mimischen Darbietungen neben die Schauspieler treten und ihr Mienenspiel beleuchten. Wir hingegen betrachten eine selbst mehrere Minuten währende Pause, die wegen eines Wechsels der Dekoration eingeschoben werden muss, zwar gewiss als lästig, aber doch als minder illusionzerstörend denn das Auftreten nicht beteiligter Personen auf offener Szene, obwohl unser Ohr uns über den Fortgang der Verwandlung recht genau unterrichtet. Das Publikum zu Shakespeares Zeit hätte unzweifelhaft anders geurteilt. Ihm wäre bei unserer Art, Stücke mit schnell sich verschiebenden Schauplätzen wiederzugeben, die Geduld sehr bald ausgegangen und die Illusion vertrieben worden.

Wir dürfen als erwiesen ansehen, dass die Auftritte bei der Aufführung eines Shakespeare'schen Stücks mit blitzartiger Raschheit sich ablösten. Vergegenwärtigen wir uns, wie Richard II. auf dem privilegierten „Blackfriars Theatre" in London sich abgespielt haben mag. Die erste Szene des ersten Aktes ging, weil sie zahlreichen Personen aufzutreten befahl, zweckmässig auf der Vorbühne vor sich, obwohl sie ein Gemach im königlichen Palast zum Schauplatz hatte. Der Sessel des Königs konnte ja schon vor Beginn des Stücks dort aufgestellt werden. Der Vorhang zur Hinterbühne war geschlossen, so dass nach Abgang der Schauspieler der zweite Auftritt in einem Zimmer des Herzogs von Gloster sich unmittelbar anreihen konnte. War der Raum zu diesem Zwecke doch bereits hergerichtet. Kaum war diese Szene beendet, so schloss sich die Tür, und der Aufmarsch des Königs und seines stattlichen Gefolges zu der grossen Zweikampfszene auf der ganzen Vorbühne, die nun zum freien Feld geworden war, mochte beginnen. Der folgende Akt setzt wiederum mit zwei Szenen ein, die in Gemächer verlegt sind. Vielleicht liess diesmal der Regisseur die erste kürzere, minder bedeutung- und figurenreiche im Erdgeschoss der Hinterbühne, die zweite auf der Vorbühne spielen. Dann war es möglich, mittlerweilen hinter zugezogenem Vorhang das Zimmer der Königin aufzubauen, das für den dritten Auftritt vorgesehen war. Kleine Umstellungen der Möbel mögen ausgereicht haben, um dem Publikum darzutun, dass dieses Gemach ein anderes als jenes zu Beginn des Aufzugs war. Wieder schloss sich die Öffnung und eine Wildnis nahe der Küste wurde zum Schauplatz. Für sie kam lediglich die Vorbühne in Frage. Der dritte Akt versetzt zunächst in das Lager der Königlichen, wo das Heer, das so lange vergeblich auf die Rückkehr des nach Irland gefahrenen Herrschers gewartet hat, sich nach kürzester Beratung auflöst, sodann in das Lager Bolingbrokes, dem immer neue Scharen zuströmen. Beide Szenen sind Vorspiele zu dem grossen dritten Auftritt an Englands Küste: Richard II., noch ganz als unantastbaren, von Glück und Gott geliebten König sich betrachtend, steigt ans Land, um binnen kurzem eine Hoffnung nach der anderen schwinden zu sehen. Alle diese Szenen konnten auf der Vorbühne glaubhaft dargestellt werden, ohne dass es auch nur eines einzigen Versatzstückes bedurfte. Der schon beschriebene Auftritt vor der von Richard als letztes Bollwerk gehaltenen Flintburg schloss sich an. Der Aufzug endete im Garten des königlichen Schlosses, also wohl auf der Vorbühne.

Zu der Hauptszene des Trauerspiels, der Abdankungszene in der Westminsterabtei, die fast den ganzen vierten Akt in Anspruch nimmt, verwandte man zweckmässig sämtliche zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten, die Vorbühne, auf der die Grossen Englands sich versammelten, und auf welcher der entthronte rechtmässige Herrscher vorgeführt ward, die Hinterbühne ebener Erde, in der man den Thronsessel Bolingbrokes, nunmehr Heinrichs IV., aufstellen mochte, sowie die Logen, darin das Volk Londons Zeuge des Übergangs der Krone vom Recht zur Macht sein konnte. Versatzstücke auf der Vorbühne waren nicht unumgänglich notwendig, sodass sofort nach dem Abgang sämtlicher Schauspieler der freie Platz vor dem Bühnenhaus als Strasse, die zum Tower führt, benutzbar war. Der fünfte Aufzug geleitet zunächst in ein Gemach des dem Herzog von York gehörigen Palastes. Dieses Zimmer wurde gewiss bei geschlossenem Vorhang im Erdgeschoss der Hinterbühne schon während der Schlusszene des vierten Aktes hergerichtet. Für den zweiten Auftritt in Bolingbrokes Schloss wie für die kurze Unterredung zwischen dem zum Gefängniswärter des entthronten Richard ernannten Exton und einem Bedienten stand die Vorbühne zur Verfügung, damit inzwischen die Hinterbühne in den Kerker sich verwandelte. Die letzte Szene des Stücks, in der Heinrich IV. von dem vollzogenen Königmord Kenntnis erhält, mochte dann bei geschlossener Tür auf der Vorbühne von statten gehen.

So folgte gerade dank der den Bühneneinrichtungen anhaftenden Primitivität Verwandlung auf Verwandlung mit einer Schnelligkeit, die an den Szenenwechsel der Kinoaufführungen erinnert. Und eben diese Primitivität, die nicht gleichbedeutend mit Unbeholfenheit war, gewährleistete jene Lebendigkeit der Handlung, jene Herausstellung des dramatisch Wesentlichen, die wir als unübertroffene an Shakespeares Werken bewundern. Handlung ist ja das Wesen jedes echten Dramas. Keine Bühne aber bot die Gelegenheit, konzentrierteste und mannigfaltigste Handlung sinnenhaft zu gestalten, in gleichem Masse wie die scheinbar noch unentwickelte Bühne, für welche das gewaltigste dramatische Genie der Neuzeit seine Dichtungen schrieb.

Ich habe oben den Vergleich mit den Darbietungen des Kinos gebraucht. Tatsächlich hatte der Szenenwechsel in Shakespeares Zeiten gewiss mehr Ähnlichkeit mit dem Szenenwechsel, den wir im Kino zu erleben gewohnt sind, als mit jenem, den wir von unseren, die Bühnen-

bilder so sorgfältig aufbauenden Theatern her kennen. Und wieviel der rasche Ablauf einer Handlung, die stete, kaum unterbrochene Aufeinanderfolge von Eindrücken bedeutet, die als Handlungreize auf uns einstürmen, und die sich wechselseitig bedingen, das lernen wir selbst aus den Kinoaufführungen, deren keine bislang sich voller Stileinheit rühmen durfte, und deren bessere — ich erinnere an den „Golem“ oder an den „Student von Prag“ — doch eine lebhaft erregende, wahrhaft spannende Wirkung auslösen.

Der innere Zusammenhang der nur scheinbar lose gefügten Shakespeare'schen Stücke — die Wichtigkeit auch der kleinsten Szene — die Bedeutung jedes einzelnen Worts — sie prägten sich bei dem blitzartigen Wandel der Bilder weit tiefer ein als bei langsameren und die Einzelheiten gründlicher vorbereitenden Aufführungen. Denn auch die allerkleinsten Szenen sind wichtigste Glieder des dramatischen Gesamtorganismus. Nehmen wir des zum Beweise noch einmal den dritten Aufzug König Richards II. vor. Er besteht auf allen modernen Bühnen nur aus zwei Auftritten: Aus jenem, da der von Irland heimgekehrte Fürst sein Land wieder grüsst, noch einmal sich König und Sieger träumt und in der nämlichen Stunde erfahren muss, dass er kein Land und keine Untertanen mehr sein eigen nennt, und aus jenem, darin er seine letzte Feste und sich selbst dem übermächtigen Bolingbroke übergibt. Auch so wirkt der Zusammenbruch glaubhaft genug. Um wieviel stärker aber stellte sich solcher Eindruck bei den Hörern Shakespeares ein, die zu Beginn des Aktes Zeugen waren, wie das einzige Heer Richards auseinanderläuft, und unmittelbar darauf, wie die geliebten, verhätschelten Günstlinge vor den siegreichen Aufrührer geschleppt werden, der inmitten der stolzesten Heerschar Gericht hält und die Schmarotzer kurzer Hand zum Tode abführen lässt. Für sie, die Wissenden, war der phantastische Macht- und Königtraum des in Wirklichkeit schon entthronten rechtmässigen Herrschers wahrhaft tragisch. So war der vermeintliche Nachteil der ursprünglichen Shakespeare-Bühne, ihr Mangel an Dekorationen, die vollkommene Illusion zu erzeugen fähig waren, bei genauerer Betrachtung ein hoher Vorzug für den gestaltenden dramatischen Dichter. Man hat dies denn auch, als man begann, sich für die Kunst des Briten neu zu begeistern und seine Stücke auf eine unter anderen Voraussetzungen geschaffene Bühne zu bringen, sofort erkannt. Wir werden bei der Wür-

digung der modernen Bühnenbestrebungen sehen, auf welch verschiedene Weise man sich besonders in Deutschland, der echten Heimat Shakespeares, bemühte, die volle dramatische Wirkung seiner Stücke mit der nun einmal für unentbehrlich erachteten Illusionwirkung zu vereinen; und wie ein guter Teil der Fortschritte, die auf dem Gebiet des Theaterbaus, der Bühneneinrichtung und der Bühnenbildgestaltung erzielt worden sind und noch erzielt werden, dem Wunsche, die Werke des grossen Briten ganz für die Bühne unserer Tage zu erobern, gutgeschrieben werden muss.

Die Zuschauer, deren vornehmere in den gedeckten Logen des mehrstöckigen Umbaus sassen, und deren Minderbemittelte den Hof, später den ebenen Platz rings um die Vorbühne füllten, umgaben die Bühne zum mindesten von drei Seiten. Ursprünglich sassen sie auch im Logenteil der Hinterbühne. Später entzog man ihnen diesen Raum. Vermutlich geschah dies zunächst nur gelegentlich, als einmal ein Stück zur Aufführung gelangte, bei dem die Erweiterung des Schauplatzes sich nicht vermeiden liess. Dann mag es allgemein üblich geworden sein, die Hinterbühne in allen ihren Teilen den Zwecken des Dramas selbst dienstbar zu machen. Prüft man die Stücke Shakespeares unter diesem Gesichtwinkel, so entdeckt man, dass der Dichter offenkundig damit gerechnet hat, stets auch über den Logenbau nach freiem Belieben verfügen zu können. Damit war eine räumliche Trennung der Welt der Wirklichkeit und der Welt des Scheins erreicht von ähnlicher Klarheit, wie sie das antike Theater von sich rühmen durfte. Oder vielmehr, sie wäre erreicht worden, hätte nicht eine Unsitte, gegen die der Dichter und Regisseur machtlos war, die Scheidung halbwegs wieder aufgehoben: Die „Gönner" des Theaters liessen sich nämlich auf der Vorbühne zu beiden Seiten nieder.

Da die Theatergäste der Bühne nicht wie bei uns lediglich gegenübersassen, sondern da die Vorbühne, die eben doch der Hauptspielplan blieb, weit in den Zuschauerraum hineinragte und von drei Seiten überblickt wurde, waren die Darsteller gezwungen, bei ihrem Spiel die Wirkung der Gruppenbildung, der Bewegungen und Gesten nach allen freien Fronten vorauszuberechnen. Dies gilt für beide Typen des englischen Theaters. Wir haben es, ähnlich wie bei den Bühnenbildern, so der griechische Chor in seiner von Zuschauern umringten Orchestra gewährte, im wesentlichen mit plastischen Bühnenbildern zu tun. Eine weitere Verwandtschaft fällt auf: Hier wie in Athen waren die Dekorationen so

schlicht wie nur möglich und beschränkten sich auf sehr wenige, bloss andeutende oder zur Durchführung einer bestimmten Handlung unumgänglich notwendige Versatzstücke, so dass sich das Bühnenbild vor allem aus dem Gestaltungelement der lebendigen Schauspieler aufbaute. Auf die Versinnlichung der Handlung durch die Darsteller wurde von Shakespeare, von seinen Zeitgenossen, Vorgängern und Nachfolgern der Text zugeschnitten. Die Ausdruckkunst der Schauspieler muss in jenen Tagen bereits eine sehr hochentwickelte gewesen sein. Shakespeare, der Theaterpraktiker, der selbst als Mime auftrat, stellt so ausserordentlich hohe und vielseitige Anforderungen an das Charakterisierungvermögen der Darsteller, dass diesen Ansprüchen auch ebenbürtige Leistungen die Wage halten mussten. Stand und fiel doch mit ihnen die Bühnenwirksamkeit der Shakespeare'schen Stücke. Auch brauche ich nur an die bekannte Unterredung Hamlets mit der Schauspielertruppe zu erinnern, die bezeugt, dass unter einer weitschauenden, die Eitelkeit der einzelnen Mimen zurückdämmenden Regie eine echte Schauspielerkultur aufblühen konnte. Von grosser Bedeutung für die Bühnenbildwirkung war, dass auf der englischen Bühne durchweg sehr zahlreiche Darsteller Verwendung fanden. Es standen ja der Heranziehung einer nach freiem Belieben zu bemessenden Menge keine hemmenden Theorien wie bei dem griechischen Drama im Wege. Allein während sich an der antiken Bühne die Massenszenen auf den kreisrunden Platz der Orchestra beschränkten, spielten sie sich an dem Theater Englands auf der Bühne selbst ab. In dem freien, mehr gefühl- und instinktmässig als nach festen Regeln durchgeführten Wechsel von Auftritten, bei welchen sich der ganze Spielplan mit lebhaft bewegten Gestalten füllte, und von Auftritten, bei denen nur wenige Darsteller auf der Bühne anwesend waren, ruht eines der Hauptgeheimnisse jener gewaltigen Wirkung, die von allen Trauer- und Lustspielen Shakespeares ausgeht. Diese Dichtungen sind Stilkunstwerke. Sie zaubern ein Bild des Lebens, ohne sich naturalistischer Mittel zu bedienen. Aber neben den dramatischen Schöpfungen des Altertums, die ohne Gesang und Tanz nicht bestehen konnten, und deren Versrhythmik die gebundene der Musik war, nehmen sie sich aus wie ein in loser, gefühlbefohlener Folge hingeschriebenes Lied neben einem streng gegliederten Sonett. Waren die Stücke, die Marlowe und Shakespeare auf die Bühne brachten, doch die ersten ernsthaften dramatischen Dichtungen, die sich der Musik nicht

als eines notwendigen Stilelements, sondern nur als eines gelegentlich heranzuziehenden gegenständlichen Motivs bedienten. Denn auch die Mysterienbühne hatte auf Gesänge und musikalische Begleitung grundsätzlich nur dort verzichtet, wo sie das ihrem ursprünglichen Wesen fremde Element des komischen Intermezzos dulden musste. Wo aber die Musik fehlt, muss der Schauspieler, da er fast ausschliesslich auf den Sinn statt auf Gehalt und Form der Textesworte verwiesen wird, zu einer anderen Auffassung seiner darstellerischen Aufgabe gelangen.

Die Kostüme prangten in allen nur erdenklichen Farben und liessen gewiss auch an phantastischer Erfindung nichts zu wünschen übrig. Wie wäre dies anders möglich gewesen in einer Zeit, die so viel Lust an Leben, Schmuck, Sinnengenuss und Freude hatte! Schrieb doch der glückliche Shakespeare seine Phantasien nieder, bevor frömmelnder Puritanismus das frohe Volk der Briten zwang, das graue Kleid der Busse anzulegen. Schon die Alltag- und erst recht die Fest-Tracht des wirklichen Lebens waren in jenen Tagen bunt genug. Die Gewänder der Bühne mussten noch bunter sein. Galt es doch nicht allein, die Welt des Scheins von der Welt des Seins wirksam zu unterscheiden, galt es doch auch, die Aufmerksamkeit der Zuschauer der Bühne zuzulenken. Und Auffälligkeit des Kostüms war von jeher eines der Hauptwirkungmittel, die diesem Zwecke verhaftet sind, und wird es bleiben. Nicht minder drängte die Eitelkeit der Schauspieler, die Berufdarsteller waren, und die sich schadlos halten mussten für die soziale Missachtung, mit denen man ihnen begegnete, zu äusserster Prachtentfaltung. Auf Echtheit der Stoffe und des Schmucks kam es dabei gewiss weniger an als auf den Eindruck, den sie in die Ferne sandten. Endlich machte die unendliche Vielgestaltigkeit der Stücke verbunden mit dem Mangel aufklärender Dekorationen eine möglichst weitgetriebene Vielgestaltigkeit der Kostüme zu einer bühnentechnisch praktischen Pflicht, da nur durch ihre Hilfe die oft sehr verwickelte und den Theaterbesuchern nicht vorher bekannte Handlung unmittelbar verständlich zu machen war. Von Kostümtreue oder auch nur von dem Wunsche nach ihr war bei dem englischen Theater, an dem übrigens die Frauenrollen von Männern gespielt wurden, nicht die Rede. Kostümtreue in unserem Sinne hätte sich zudem durchaus nicht mit der Textfassung der Dichtungen vertragen. Die Sitten und Gebräuche des eigenen Volks und der eigenen Zeit wurden unbedenklich

auch auf Geschehnisse der Antike übertragen. Man denke nur an die häufigen Duellforderungen in Shakespeare'schen Stücken, auch in solchen, die in das Altertum zurückführen, Duellforderungen, wie sie die Kavaliere des elisabethanischen Zeitalters liebten, oder an die Anrede „Lord", mit der römische Patrizier, wie etwa Coriolanus, gelegentlich bedacht werden. Einer gewissen Veränderung unterzog man ja wohl die Kostüme, wenn man ein Stück an der Tiber oder in sagenhafter Vorzeit spielen liess. Aber diese Umwandlungen waren schwerlich bedeutender als jene, so die Maler vornahmen, wenn sie irgend einen antiken Stoff behandelten, wobei sie sich an phantastischen Umdeutungen einiger weniger Kleidung- und Waffenstücke ihrer Epoche in das, was man sich allgemein unter antiken Gewändern und antikem Rüstzeug vorstellte, genügen liessen. Shakespeare war ja kein humanistisch gebildeter Gelehrter: Er war Dichter und Künstler, dem es auf die Erzeugung lebendig-dramatischer Wirkung ankam, und dessen Schöpferkraft alle Hemmnisse dieser Wirkung lächelnd beiseite schob.

Wenden wir uns nun der Entwickelung zu, welche die Bühnenbildgestaltung auf deutschem Boden nahm. Wir haben es hier mit keiner so einheitlichen Durchbildung und auch mit keinen so bedeutenden Erscheinungen wie in England oder in den Ländern romanischer Zunge zu tun. An ihrem Aufkommen hinderte schon die politische Zerrissenheit, die das Heilige Römische Reich Deutscher Nation in eine Unzahl kleiner Kulturzentren auflöste. Während zu der nämlichen Zeit in Frankreich, England, Spanien das Königtum seine Stellung festigte, die Kräfte des Landes zusammenfasste und grosse Kulturmittelpunkte schuf, bedeutete die kaiserliche Zentralgewalt in Deutschland schon während des fünfzehnten Jahrhunderts nicht mehr allzuviel, und wenn der Einfluss der Habsburger trotzdem ein beträchtlicher blieb, so dankten sie ihn weniger dem erblichen Rechte ihrer Familie, den Kaiser zu stellen, als ihrer überragenden Hausmacht, die sie vor allem durch den Abschluss günstiger Heiraten zu erweitern verstanden. Wir haben daher auf deutschem Boden nicht mit einer starken, alle Kräfte zur Bildung eines nationalen Bühnenstils zusammenfassenden Bewegung zu rechnen, sondern mit einer Menge kleiner Parallelbewegungen, die freilich alle dem nämlichen Ziele zustrebten. Zudem geriet die deutsche Bühnenkunst gerade im entscheidenden

Augenblick unter die Botmässigkeit der früher und höher entwickelten britischen Bühnenkunst.

Die Ausscheidung der komischen Einlagen aus den Mysterienspielen führte zu der Verselbständigung der weltlichen Farcen, zu den Fastnachtspielen. Die Hauptrolle in ihnen fiel stets dem Harlekin oder Pickelhäring, später auch „Hans Wurst" genannt, zu. Er war der Nachfolger jenes Knecht Rubin, der als bäurisch-tölpelhafter und doch listiger Spassmacher im Passionmysterium aufgetreten war. Wie schon die noch bei Hans Sachs übliche Bezeichnung „Fastnachtspiel" verrät, wurden derartige Schwänke an den Tagen des ausgelassensten Lebengenusses vor Beginn der grossen Fasten aufgeführt. Sie hatten Gelegenheitcharakter. Er bedingte, dass die Bühne nur eine improvisierte war, eine einfachste Schwankbühne ohne jede Beigabe von Dekorationen. An Fastnacht hatte jedermann das Bedürfnis, sein Scherflein zu der allgemeinen Lustbarkeit beizutragen. Darum waren es auch nicht Berufschauspieler, die sich mit der Wiedergabe der Possen befassten, sondern Handwerker — wie im alten Rom auf der Atellanenbühne. Die Stücke waren zunächst gewiss blosse Stegreifscherze witziger Köpfe, und den Anzüglichkeiten auf bestimmte Personen, auf bestimmte, bei dem engnachbarlichen Zusammenleben innerhalb der engen Stadtmauern jedermann bekannte Vorkommnisse fiel der Löwenanteil zu. Später ging man zu Typisierungen über. Die Schwänke des Hans Sachs sind auf diese Weise entstanden. Natürlich waren nicht alle ehrsamen Handwerkmeister, die sich im Schweisse ihres Angesichts an der Abfassung solcher Stücke erfreuten, zugleich geistreiche Satiriker und gestaltende Dichter, sondern sie waren im Grossen und Ganzen um so schlimmere Dilettanten, je weniger sie von ihrem Nichtberufensein ahnten und je überzeugter sie sich wechselseitig in den Himmel hinein lobten. Ein noch krasserer Dilettantismus griff jedoch um sich, als man unter dem Einfluss des Humanismus sich dazu verstieg, Tragödien in strengem Stile verfertigen zu wollen. Schon die Rezeptdramen der gelehrten Humanisten waren ledern genug. Wie unbeholfennüchtern müssen die Machwerke der Handwerkmeister gewesen sein, die das Dichten für die Bühne lernen wollten, wie sie einen Stiefel besohlen, ein Gewand schneidern, ein Kalb schlachten gelernt hatten. Wagner hat diesem „Beckmessertum" der deutschen Zünftler in seinen „Meistersingern" ein unvergängliches Denkmal gesetzt.

Übrigens haben gerade die „Meistersinger von Nürnberg", die keine müssige Erfindung des Dichtermusikers waren, das erste Komödienhaus auf deutschem Boden errichtet. Diese Tat ereignete sich anno 1550. Die Bühne mag ungefähr dem früheren englischen Bühnentypus geähnelt haben, obwohl der Bau gewiss weder an Geräumigkeit noch an Durchbildung im theatertechnischen Sinn mit dem Vorbild jenseits des Kanals in Wettstreit treten konnte. Sie umfasste eine erhöhte und überdachte Bühne sowie eine als freier Platz behandelte Vorbühne. Gespielt wurde bei Tageslicht. Die Zuschauer waren den Unbilden der Witterung schutzlos überantwortet. Aus diesem Grunde bürgerte sich der Brauch ein, dass die Patrizier während des Spiels zu beiden Seiten der auf- und abtretenden Mimen unter dem schirmenden Dach der Bühne selbst sassen.

Dekorationen und Darstellungweise waren in Deutschland mehr als primitiv. Einen zur Ausübung seines Berufs vorgebildeten Schauspielerstand gab es nicht. Dilettanten dichteten, Dilettanten mimten, Dilettanten führten die Regie. So mag es niemand verwundern, dass die Darbietungen englischer Komödianten — wenn schon gewiss nicht die besten und angesehensten Schauspieler ihr Heil ausserhalb des Mutterlandes suchten — geradezu als Offenbarungen wirkten, und dass die Gastspielreisen britischer Banden gegen das Ende des sechzehnten und zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts als gefeierte modische Ereignisse einander ablösten, wie mehrere Generationen später die von italienischen Sängern veranstalteten. Auch nicht, dass die deutsche Bühnenkunst oder das, was eine solche zu sein sich schmeichelte, in die kläglichste Abhängigkeit von der englischen geriet. Und zwar wiederum nicht unter die Botmässigkeit der grossen und reinen Bühnenkunst eines Shakespeare: Sie ward gelehrigste Schülerin jener blutrünstigen Schauertragödien und unflätigen Komödien, mit denen die geringeren Geister ihr Publikum so trefflich zu unterhalten verstanden.

Über das Wesen der Stücke, die von England nach Deutschland importiert wurden, gibt den eingehendsten Aufschluss ein Trauerspiel, das den ganz jungen Shakespeare zum Verfasser hat, und das einen Stoff behandelt, der binnen kurzem zu den allerbeliebtesten dramatischen Stoffen zählte: Titus Andronikus. Es ist meines Wissens noch niemals auch nur der Versuch gewagt worden, diese Jugendarbeit, trotzdem sie von dem gefeiertsten Bühnendichter stammt, für unser Theater zu gewinnen. Schon

der Versuch verbietet sich von selbst. Die Nerven heute lebender Menschen sind nicht robust genug, um allen diesen Erschütterungen standzuhalten, allen diesen gehäuften Greueln äusserlicher Dramatik. Dass während eines siegreichen Kriegs ein ritterlicher Feldherr, der sich an Söhnereichtum mit Hekuba vergleichen kann, sämtliche Söhne bis auf vier verliert, mag noch hingehen. Er gibt aber mit eigener Hand einem von ihnen wegen eines geringfügigen Ungehorsams gegen den ungerechtesten Kaiser den Tod und will ihm obendrein das ehrliche Begräbnis weigern. Ausserdem kommen elf weitere Mordtaten in dem Stücke vor. Meist unter höchst erschwerenden Umständen. Die Lieblingtochter des Andronikus, Lavinia, wird, nachdem am Tage nach der Hochzeit ihr Gatte erschlagen ward, von den beiden Mördern vergewaltigt und, damit sie nicht zur Anklägerin werden kann, der Zunge wie der Hände beraubt. Sie hält später mit ihren Stummeln das Becken, in das ihr Vater, einem Schlächter gleich, das Blut aus den Gurgeln ihrer Schänder auffängt. Ein Vater haut sich selbst die Rechte ab, um die Köpfe seiner Söhne, wie ein verräterischer Schurke ihm weismacht, zu retten. Die Kaiserin Roms umarmt am Tage ihrer Hochzeit ihren früheren Geliebten, einen Mohren. Der Erbe des Weltreichs bekennt denn auch schon bei der Geburt durch seine Hautfarbe, wer sich der Vaterschaft berühmen darf. Aber das sind nur die grossen Verbrechen. Verrat, Treubruch, Aufruhr, gemeinste Beschuldigungen, Fälschungen aller Art, gespielter Wahnsinn weben ineinander.

Titus Andronikus darf als vollkommenes Muster dessen gelten, was der Publikumgeschmack zu Ende des sechzehnten und zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts von einem „Trauerspiel“ verlangte. Und die erhitzte Phantasie des sehr, sehr jungen Dichters kannte kein Mass. Austoben musste sie sich in der Gestaltung aller Schrecknisse, die nur ersonnen werden konnten. Sie befreite sich zugleich mit diesem blutrünstigsten aller Bühnenwerke, mit denen echte Dichter sich abgegeben haben, von allem Jagen nach nicht innerlich begründeten Wirkungen, die von den Mittelmässigen als Lockspeisen für Zuhörer und Zuschauer bereitgehalten wurden. Die Handlung lebt sich in äusserlicher Dramatik aus. Und doch offenbart sich der Dichter, der nach inneren Zusammenhängen sucht, in der Grundanlage des Stücks — alles Wüten der Kaiserin Tamora und ihres Anhangs wider Titus und seine Kinder ist nur Rache der Mutter, die in ihrem tiefsten Fühlen durch den starr an alten grausamen Bräuchen

festhaltenden Römer verletzt ward — und zwischen Blut und Leichen blühen hier und dort ein paar wundervolle Blüten echter Poesie. Die Gabe der Menschengestaltung aber war Shakespeare schon in dieser frühesten Jugend zu eigen, und alle Nachgeborenen vom Geschlechte der eingefleischten Teufel, der Nur-Bösen, selbst ein Franz Moor und ein Golo sind neben dem Mohren Aaron nur Abstraktionen, sind nur Schemen.

Ist „Titus Andronikus" auch kein vollwertiges Kunstwerk, so lohnt dieses Trauerspiel doch schon, weil sich an ihm das Werden des tragischen Dichters verfolgen lässt, die Beachtung. Vor allem aber will es als kulturhistorisches Dokument von grundlegender Bedeutung gewürdigt werden. Denn wir vermögen die Theaterverhältnisse zu Shakespeares Zeit, die Geschmackrichtung des Publikums um die Wende zum siebzehnten Jahrhundert nur dann ganz zu begreifen, wenn wir von diesem seltsamen Stück uns darüber belehren lassen, was man dazumal nicht allein ertragen konnte, sondern gar mit Leidenschaft zu sehen und zu hören wünschte. Unter allen Bühnenwerken, die von entgleisten britischen Komödianten nach Deutschland gebracht wurden, ward ja keines öfter aufgeführt als dieses Stück, das die kühnsten Phantasien eines Kolportageromanschreibers oder eines Kinoverfassers weit hinter sich zurücklässt. Natürlich erfolgte die Wiedergabe nicht in jener Fassung, in die das junge Genie Shakespeare den blutrünstigen Stoff gezwungen hatte, sondern in einer verballhornten Bearbeitung, die sich auf die Hervorkehrung der Mord- und Greueltaten beschränkte. Wir dürfen uns unsere lieben Landsleute während des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in ihrer Mehrheit als rechte Rohlinge vorstellen, ohne dass mit dieser Feststellung angedeutet werden soll, man sei in anderen Ländern wesentlich zarter besaitet gewesen. Zunehmende, oft bis zur Verrohung sich steigernde Entgeistigung bei entschiedenem, raschem Fortschreiten des technischen Vermögens wie der äusseren Kultur, auch auf dem Gebiete verfeinerter künstlerischer Luxusentfaltung, ist nun einmal ein charakteristisches Merkmal jener starken, ungemein lebenvollen, kräftestrotzenden, aber auch in jedem Sinne rücksichtlosen Zeit, die wir die Renaissance zu benennen lieben. Man braucht nur den Decamerone Boccaccios, der im vierzehnten Jahrhundert, also nach landläufigem Sprachgebrauch im „dunklen Mittelalter" verfasst wurde, mit ähnlichen Novellensammlungen zu vergleichen, wie sie das plagiatfreudige sechzehnte Jahrhundert in Masse erzeugt hat, um

mit Erstaunen zu bemerken, dass der frühe Dichter nicht nur an Gestaltungkraft — die ihm allein gutgeschrieben werden darf — sondern nicht minder an Vornehmheit der Kultur wie ihrer Äusserung die später Lebenden um ein Vielfaches überragt. Die Novellensammlung „Die Nachtmähler" (Band 18 der im Verlag Georg Müller erscheinenden, ihren Namen mit vollem Rechte tragenden „Perlen romanischer Prosa") von Grazzini weist in manchen der stilistisch so feingeformten Erzählungen ein so sichtliches Vergnügen an blosser Rohheit auf und tischt den Lesern, deren Geschmack dem ruhmsüchtigen Verfasser gewiss massgebend war, nicht selten so abgeschmackte Scheusslichkeiten als belachenswerte Witze auf, dass uns mit einemmale das Fühlen und Denken jener so oft gepriesenen Zeit fremd, abstossend und unverständlich scheint.

Nicht wenig zu der Verrohung der dramatischen Darbietungen trug die Tradition der Mysterienspiele in jener Aufführungweise bei, die man zuletzt gekannt hatte. Der Stil des geistlichen Schauspiels war unter dem Einfluss des Laienelements immer mehr von der strengen Form zum Naturalismus hinübergeglitten. Schon während des fünfzehnten Jahrhunderts begannen die Künstler bei Passionzyklen vor allem die Henkerszenen in aller Breite mit offenkundigstem Vergnügen auszumalen und keine abstossende Einzelheit dem Beschauer zu schenken. Wir haben vor den Gemälden und Reliefs der späten Gotik sogar recht häufig den Eindruck, dass es dem Maler weit besser glückte, die gemeine Verworfenheit derer, die Christus geisseln oder ans Kreuz nageln, zu gestalten als die erdenferne Hoheit des leidenden Gott-Menschen selbst. Es war auch leichter. Und da wir eine gleichlaufende Bewegung im Schaffen aller bildenden Künste annehmen dürfen und müssen, mögen wir uns auch die Mysterienspiele als stets bewusster die Roheit betonende vorstellen. Verschärfend trat hinzu, dass die Hinrichtungen sich in voller Öffentlichkeit vollzogen. Alle ehrsamen Bürger, die tugendhaften Frauen und Jungfräulein nicht ausgeschlossen, weideten ihre Sensationlüsternheit an den Qualen der Opfer, und eine Hinrichtung war schlechterdings ein Volksfest. Das Raffinement bei seiner Veranstaltung wuchs beständig. Folterungen hatte das Mittelalter ja auch gekannt. Erst die Renaissance aber bildete, der neuerworbenen technischen Errungenschaften sich erfreuend, die Folterung geradezu als eine Kunst aus, deren Jünger an phantastischer Erfindung von Martern wie an praktischer Virtuosität bei der Ausführung

sich wechselseitig zu übertrumpfen strebten. In wunderlichster Verkennung psychologischer Gesetze glaubte man, dass unter dem niederschmetternden Eindruck körperlicher, kaum zu ertragender Qualen stets die Wahrheit ans Licht kommen müsse. Zudem mehrten sich unter dem zu einer geistigen Epidemie gewordenen Irrwahn des Hexenglaubens die Prozesse um Leib und Leben in erschreckender Zahl. So war das wirkliche Leben erfüllt von grauenhaften Sensationen, die bei der Mehrheit jedes Feingefühl vernichten mussten.

Eine Bühnenkunst, die mit dieser Sensationlüsternheit im allerschlimmsten Sinne nicht zu rechnen wusste, hatte von vornherein verspielt. Zahmere Stücke hätten keine Zuschauer gefunden, und schliesslich bereisten die englischen Komödianten die deutschen Städte, um ihre leeren Taschen aufzufüllen und jenen lauten Beifall zu erringen, den die Heimat ihnen versagte. Das Publikum suchte im Theater die nämlichen Erregungen, die ihm das wirkliche Leben als „allzuseltene" Leckerbissen bot. Es verlangte Blut und Mord und alle Greuel zu erblicken. Mit dieser Feststellung ist aber zugleich bezeichnet, welcher Art die Bühnenbilder gewesen sind, die in Deutschland um die Wende zum siebzehnten Jahrhundert und etwa noch im Zeitalter des dreissigjährigen Kriegs gezeigt wurden. Wir haben zu bedenken: Einmal war das Publikum, da auf deutschem Boden die dramatische und bühnentechnische Überlieferung keine so festgegründete wie in London oder in den romanischen Ländern war, durchaus nicht verwöhnt. Es stellte mithin keinerlei Ansprüche an Dekorationen oder an den dichterischen Gehalt der Stücke. Andererseits wäre es von einer bloss andeutenden Wiedergabe aller der Blutrünstigkeiten, um deren willen man seine paar Groschen den fahrenden Leuten opferte, aufs Tiefste enttäuscht worden. Wir haben demnach bei der Darstellungweise jener Zeit wie bei dem Aufbau der Bühnenbilder mit einer Verschmelzung von äusserster Primitivität und von äusserstem, raffiniertestem Naturalismus zu rechnen.

Ein Beispiel. Nachdem man geraume Zeit geduldig die englischen Stücke in der Ursprache angehört hatte, wünschte man doch auch den Text der so beliebten Stücke kennen zu lernen. In den Jahren 1624 und 1630 erschienen unter den Titeln „Englische Comedien und Tragedien" sowie „Liebeskampf oder ander Teil der Englischen Comedien und Tragedien" zwei Sammlungen, so die verballhornten britischen Texte in

neuer Verballhornung nach dem ungefähren Wortlaut der halbimprovisierten Aufführungen wiedergaben. Ich zitiere die Szene, in der Titus Andronikus sich an den beiden Schändern seiner Tochter rächt, nach dem Auszug, den Gaehde in seinem kleinen, geschickt zusammenfassenden Buch „Das Theater“ nach dem Original veröffentlicht. Titus ruft seinen Leuten zu: „Bringt mir alssbald ever ein, ein scharffes Scheermesser und ein Schlacht-Tuch herausser. Ja jetzt habe ich ein heimlichen Rath bei mir erdacht, worin ich alle meine Feinde fangen will, und meinen Muth wiederumb genugsam an sie kühlen“ (jetzt kömpt einer, bringet ihm ein scharffes Scheermesser und ein Schlacht-Tuch, er macht das Tuch umb, gleich als wenn er schlachten wil.) „Gehe auch geschwinde hin und hole ein Gefäss.“ (Gehet hin.) „Und du kom mit denselben Mörder, den du hast hieher, und halte jhm seine Gurgel herüber, dass ich sie kan abschneiden.“ (Bringt Gefäss.) „Und kom du hie mit deinem Gefäss, halt es ihme unter die Gurgel und fange alles Blut darein.“ (Der elteste Bruder wird erstlich herüber gehalten, er wil reden, aber sie halten jhm das Maul zu. Titus schneidet jhm die Gurgel halbe abe. Das Blut rennet in das Gefäss, legen ihn, da das Blut ausgerennet, todt an die Erden.) „Nun kom du andrer auch heran. Halt jhn ebenso die Gurgel herüber.“ Und so weiter. Die kleine Kostprobe wird gewiss genügen. Es ist charakteristisch genug, dass die ganze Szene als „Schlachtfest“ behandelt wird. Nicht ein Hauch dichterischen Geistes ist in solchem Machwerk zu verspüren. Man lese den nämlichen Auftritt bei Shakespeare nach, um den ungeheuren Abstand zu ermessen. Plump und roh ist die Sprache, keinerlei feinere Motivierung, keinerlei Seelisches mildert die Brutalität des Gemeinen. Die Regieanmerkungen bekunden aber deutlich genug, dass bei Wiedergabe der Mordszene mit allen Mitteln naturalistischer Darstellungweise verfahren worden ist. Alles Können der Schauspieler und alle Phantasie des die Aufführung und die Bühnenbildgestaltung Leitenden wurden angespannt, die abstossenden Einzelheiten im grobillusionistischen Sinn vollkommenster Naturwahrheit und vollkommenster Täuschung durchzuführen. Die Komödianten jener Zeit standen bei Hinrichtungen, Schweineschlachtungen und anderen Volksbelustigungen gewiss immer in vorderster Reihe, um ja recht genau zu wissen, wie so etwas gemacht wird: Traten sie doch vor einem Publikum auf, das sich aus lauter „Kennern“ zusammensetzte. Man erfand allerhand sinnreiche Einrichtungen, um wirkliches

Blut in Strömen fliessen zu lassen, wenn etwa eine Erdolchung dargestellt werden sollte, und um den Zuschauern den herrlichen Anblick umherspritzenden Hirns zu verschaffen, wenn — nach einem sehr beliebten Motiv — ein unglückseliger Gefangener sich an den Mauern seines Kerkers den Schädel einzurennen hatte. Die Schweinsblase spielte dabei keine kleine Rolle. Primitive Roheit und Raffinement später Kultur begegnen sich nicht selten in ihren Äusserungen. Was die deutschen Schauspieler nach dem Muster schlechter Komödianten von jenseits des Kanals um das Jahr 1600 in derbster Plumpheit trieben, führen die japanischen Mimen heute noch mit ausgeklügelter Kunst ihrem verwöhntesten Publikum vor.

Selbstverständlich fehlten um der Kontrastwirkung willen in keinem der blutrünstigen Stücke die komischen Figuren. In geistvoll verfeinerter Weise gönnt ja auch Shakespeare — den alten Brauch der Mysterienbühne in das weltliche Theater herübernehmend — solchen zum Lachen anreizenden Kontrastgestalten einen Platz in seinen Trauerspielen. Die Witze, die auf den englischen Durchschnittbühnen und gar auf den deutschen Theatern gerissen wurden, zeichneten sich gewiss vor allem durch Unflätigkeit aus. Sie wurden meist improvisiert. Die Geste mag in einer Zeit, die ohnedies der lebhaften Bewegung weit mehr zugetan war als unsere äusserlich so ruhige Epoche, besonders kräftig gesprochen haben. Hans Wurst wurde zur stehenden Figur, deren Wesen die absichtvoll närrische Kleidung kennzeichnete. Wollen wir uns eine Vorstellung von seiner Art und seinem Wirken machen, so dürfen wir vielleicht an den Clown denken, der bei keiner Zirkusaufführung fehlt.

So ging es dort zu, wo Berufschauspieler sich mit der Aufführung befassten. Daneben blühten aber auch die Dilettantenbühnen. Vornehmlich waren es Mitglieder der Zünfte, die in ihren Mussestunden sich zu dramatischen Darbietungen nach unverstandenen Mustern begeisterten. Die köstliche und ungewollt komische Naivität solcher „Bühnenkunst“ hat Shakespeare, der Berufschauspieler, in jenem Spiel „Ein kurz langweilger Akt vom jungen Pyramus und Thisbe, seinem Lieb. Spasshafte Tragödie“ geschildert, das die biederen Handwerker von Athen zum Hochzeitfeste Theseus und Hippolytas im letzten Aufzug des „Sommernachtstraums“ agieren. Wie die Zünftler sich abmühen, den angestaunten Kitsch der übelsten Komödianten in allem und jedem nachzuäffen — wie

sie sich so auffällig und unsinnig wie möglich ausstaffieren (Zettel, der Weber, bindet sich als Pyramus einen „carmesinroten“ Bart vor) — sich in ein Pathos versteigen, das sich selbst parodiert — in ihrer kläglichen Unfähigkeit, ein Bühnenbild glaubhaft zu gestalten, auf die närrischsten Ausflüchte verfallen, einen Darsteller als „Wand“ und einen als „Mond“ oder vielmehr als „Mann im Mond“ verwerten müssen, weil die Laterne, die er trägt, die Leuchte der Nacht repräsentiert — das alles ist in satirischer Absicht als unübertroffene Karikatur gebildet. Aber Shakespeare war ein viel zu grosser Künstler, eine viel zu allumfassende und allverstehende Natur, als dass wir in diesem Rüpelspiel nur eine boshaft satirische Übertreibung suchen dürften: Es zeichnet das wahre Wesen der damaligen Dilettantenbühne. Und schliesslich findet der Dichter selbst die versöhnenden Worte. Denn auf die geringschätzige Bemerkung Hippolytas: „Dies ist das einfältigste Zeug, das ich jemals hörte“, erwidert Theseus: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts schlechteres, wenn die Einbildungkraft nachhilft.“

Das Spiel von Pyramus und Thisbe, ein Gegenstück der antiken Sage zu „Romeo und Julia“, das auch in Deutschland unzähligemal gegeben ward, wirkt vorzüglich darum so aufreizend komisch, weil die Handwerker sich auf einer völlig unzulänglichen Bühne an die Wiedergabe eines Stoffes heranwagen, der nur mit reichen Hilfmitteln von bewährten Berufschauspielern auf einem eigens für Tragödien erbauten Theater dargestellt werden kann. Verstand es aber ein Dichter, den Text der Kleinheit der Bühne und dem geringen Umkreis ihres Wirkungfeldes anzupassen, so mochte er sehr wohl echte Kunstwerke hervorbringen. Wie die „Fastnachtspiele“ des Hans Sachs bezeugen, die auch für uns die Frische ihres ursprünglichen Reizes nicht verloren haben. Diese kleinen Stücke, in denen fast immer nur drei bis höchstens fünf Personen auftreten, sind für die Schwankbühne geschrieben. Es sind kurze Szenen, die binnen knapp einer halben Stunde zu Ende gespielt wurden, und in deren Figuren die Zuschauer mit ungeteiltem Vergnügen ihre Nachbarn und mit geteiltem sich selbst wiederfinden konnten. So war der Stoff ganz nahe gerückt. Darum durfte auch die Bühne nah und klein sein. Alles wurde durch Worte angedeutet, und der Dekorationen bedurfte man überhaupt nicht. Der Text ist durchweg so gefasst, dass wenige Worte stets vollauf genügen, um dem Zuschauer klar zu machen, wo

und bei wem er sich befindet, welcher Ortwechsel stattgefunden hat, oder wieviel Zeit zwischen dem Abgang der einen Person und dem Auftreten der anderen als verstrichen angenommen werden muss. Auch diese Gestaltungweise ist Stil: Der Stil des vollkommenen Verzichts auf alle bühnentechnischen Wirkungmittel, die nicht in der Dichtung und in den lebendigen Schauspielern selbst ruhen.

Der Anstoss zur Entwickelung des heute noch allgemein üblichen Theaterbautyps und damit auch zu der bis in unsere Tage gültigen Bühnenbildgestaltung ging von der Kunst Italiens im Zeitalter der Renaissance aus.

Jede künstlerische Kultur arbeitet, auch wenn sie sich mit der Lösung der verschiedenartigsten Fragen beschäftigt, doch vor allem an der Bewältigung eines Hauptproblems, das sie gerade das wichtigste bedünkt. Stand dem Mittelalter die Vergeistigung der Form bei allen Künsten und bei der Malerei ausserdem die vollkommene Lösung des Bildflächenproblems im Vordergrunde des Interesses, so warf sich die Renaissance vorab in ihrem Stammlande, in Italien, mit Leidenschaft auf die Raumgestaltung und Raumdarstellung. Sie durfte es, weil sie die Überlieferung bis ins Feinste durchgebildeter Flächenlösung als ererbten Besitz von der Vergangenheit übernahm. Schon das fünfzehnte Jahrhundert widmete sich dem Raumproblem, und mathematisch veranlagte Künstler suchten die Gesetze der Linearperspektive nach wissenschaftlichen Grundsätzen zu erforschen. Lionardo, der allumfassendste Geist, führte auch hier zu Ende, was seine suchenden Vorgänger begonnen hatten. Sein Traktat von der Malerei birgt nicht allein die wesentlichen perspektivischen Gesetze: Er stellt eine Regel auf, die dem Künstler ermöglichen soll, auf der Fläche den Raum so zur Anschauung zu bringen, dass seiner bildgewordenen Erscheinung nichts mehr von der Zufallbildung der Natur anhaftet. Zugleich entdeckte eigentlich erst Lionardo den Wirkungwert des Lichtes für das Werden des optischen Raumerlebnisses. So verband er die rein lineare Raumdarstellung der Frühzeit mit der nach Plastizität des Eindrucks strebenden der Hoch- und Spät-Renaissance.

Architektur ist Raumgestaltung. Darum war es nur folgerichtig, wenn der Baukünstler im sechzehnten Jahrhundert der das Wesen der

künstlerischen Kultur bestimmende Künstler ward, und wenn das Schaffen des Architekten auch massgebend wurde für die Umwandlung des Bühnenhauses und der Bühnenbildgestaltung. Nach Weite verlangte die hochgesinnte Renaissance. Sie erlebte das Sich-Dehnen des Raums als ein beglückendes Gefühl. Sie strebte nach Klarheit, nach eindeutiger Gestaltung. Und da sie sich der Beherrschung perspektivischer Gesetze als eines neuerworbenen Besitzes rühmte und freute, wurde sie nimmermüde, sich an ihrer Anwendung zu ergötzen. Wo sie Bauten aus festem Stein fügte, gestaltete sie wirklichen Raum. Wo sie sich mit seiner bildlichen Wiedergabe begnügen musste, trieb es sie zur Erzeugung vollkommener Raumillusion. Das Theater der Renaissance verdankt seine Entstehung zugleich dem Drang zur Raumgestaltung und dem Hang zur Erweckung einer Raumillusion.

Bramante, der erste Grossmeister der Hochrenaissance-Architektur, war auch der Schöpfer des neuen Bühnenbildes. Von seiner Hand hat sich eine Zeichnung erhalten, die zum erstenmal die reliefperspektivischen Gesetze auf die Bühnendekoration übertrug, wonach an die Stelle des wirklich gesehenen Raums, wie er den tatsächlichen Abmessungen der Bühne entsprach, die täuschende Erscheinung eines um ein Vielfaches vertieften Raumes trat. Doch beschäftigte sich Bramante noch nicht mit dem Bau eines Theaters nach den neuen Regeln. Die ersten Theaterpläne stammen von dem Praktiker und Theoretiker Serlio, der in seinem grossen Lehrbuch „Della Architectura“ (um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Venedig gedruckt) auch für ein den Bedürfnissen seiner Zeit gemässes Bühnenhaus Muster aufstellte.

Die italienische Renaissance, die mit so tiefer Verachtung auf Mittelalter und Gotik herabsah, und die im Innersten weltlich gesinnt war, hatte für die Mysterienbühne nicht das Mindeste mehr übrig. Auch diese musste ihr „barbarisch“ erscheinen. Vorbild war ihr die Antike, deren Schöpfungen sie neu zu formen heischte, ohne dass ihr die Gefahr drohte, in unverstehende Nachahmung zu verfallen. War sie doch überreich an produktiven Kräften. So stellt auch der Entwurf Serlios nur eine sehr freie Umbildung des römisch-antiken Theaterschemas dar. Das Theater sollte in einen rechteckigen Saal oder in einen Hof eingebaut werden. In drei Abteilungen steigen die Sitzreihen der Zuschauer an. Die unterste Abteilung ist als Halbkreis den umfassenden Mauern des Saals derart

eingeschrieben, dass ihre oberste Reihe sie berührt. Die oberen Abteilungen folgen annähernd gleichlaufend dem Schwung dieses die Gestaltung bestimmenden Bogens. So werden sie von den Wänden abgeschnitten, lange bevor sie ihren Halbkreislauf vollendet haben. Ein breiter Gang ebener Erde scheidet die geradlinig gegen den Zuschauerraum abgegrenzte Bühne von diesem. Sie ist reichlich ein Meter über den Boden erhoben. Ihre Tiefe ist sehr gering. Sie darf es sein, weil die gemalten Dekorationen, Architekturglieder darstellend, eine ausserordentliche Tiefe vortäuschen. Alle diese gemalten Bauwerke sind so gestellt, dass sie dem Zuschauer ein parallel zur Bühnenvorderwand verlaufendes Mauerstück zukehren, sodass er an ihrer Grössenabnahme die wachsende Entfernung auf den ersten Blick abzulesen vermag. Nur scheinbar verläuft ihr Mauerwerk nach der Tiefe zu im rechten Winkel zu den senkrecht zur Blickrichtung aufragenden Teilen: In Wirklichkeit strebt es schräg nach innen dem perspektivischen Augenpunkte zu, den der Renaissancebaumeister, dem mathematischen Zug der Zeit folgend, genau im Abstand der rückwärtigen Saalmauer von der vordersten Bühnenrampe hinter der Saalmauer liegend annimmt. Die Zahl der Sitzplätze in diesem Theater ist nur gering. Sollte es doch auch nicht öffentlichen Aufführungen dienen, zu denen jedermann Zutritt fand, sondern Vorstellungen vor dem Hof eines Fürsten oder vor den Häuptern einer Republik.

Mit gewohnter Grossartigkeit verwirklichte das Ideal der Renaissancebühne Palladio in seinem „Teatro Olympico“ zu Vicenza, dessen Vollendung (1584) er freilich nicht mehr erleben sollte. In einen Saal, dessen überaus weitgespannte Holzdecke ein Meisterwerk der Technik genannt werden darf, fügt sich ein Bau, dessen Grundanlage an die eines römischen Theaters aus der Zeit der höchsten Prunkentfaltung gemahnt. Nur schliessen sich die amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen, deren Zahl eine verhältnismässig geringe ist, nicht zu einem vollen Halbkreis, und in den Winkeln zwischen dem korintischen Säulenumgang hinter der obersten Bank und der umfassenden Saalwand sind Galeriestehplätze vorgesehen, zu denen das Gesinde auf besonderen Treppen gelangen konnte. Die Vorbühne ist verglichen mit den Proszenien römischer Bauten von beträchtlicher Tiefe. In drei Geschossen aufsteigend weist sie, wenngleich nur aus Holz gefügt, doch all die verschwenderische Pracht antiker Bühnenschaufassaden, Säulen, Pfeiler, Nischen mit Statuen, Reliefs usw., doch ohne

jede Protzigkeit. Zwei kleinere Pforten führen aus den Seitenwänden auf die Vorbühne, drei mächtige Portale, deren mittleres, das „Königsportal", nach alter Sitte die zur Linken und Rechten bedeutend überhöht, aus der rückwärtigen Front. Während diese jedoch bei der römischen Bühne den Abschluss bildete, ist sie bei Palladios Werk nur die monumental-dekorative Scheidewand zwischen der als Spielplan ausgenutzten Vorderbühne und der illusionistisch gemalten Hinterbühne. Alle Zugänge zur Bühne führen in schmale Gassen, die von der Mittelachse hinwegstrebend schräg nach auswärts verlaufen, und die breiteste Strasse, die das Königtor eröffnet, spaltet sich gar in drei Gassen, deren mittlere, der Hauptachse folgend, so weit hinten endet, dass die Umfassungwand des Saals ihretwegen in eine Nische ausbuchten muss. Scamozzi, Palladios Schüler, hat dies Bühnenbild im Geiste seines Lehrers ausgeführt, das von der Mitte der sechsten Sitzreihe aus betrachtet, die dem perspektivischen Augenpunkt genau gegenüberliegt, die vollkommene Täuschung einer Stadt von wahrhaft märchenhafter Pracht hervorzaubert, die Täuschung eines im alten Glanze der Cäsaren neuerstandenen Rom mit Tempeln, Palästen, Basiliken, Hallen, Triumphbogen — allerdings nicht jener Hauptstadt der Welt, wie sie der Archäologe mühvoll forschend wiederherstellen würde, sondern jenes idealisierten Nachbilds, das sich im schöpferischen Geist der Renaissancekünstler malte. Keine Mittel sind gescheut, restlos überzeugende Illusion zu erzeugen, und aufs Genaueste sind die Verkürzungen der Gebäude, das Ansteigen der scheinbar ebenen Strassen nach hinten berechnet. Aber diese Bühne war lediglich Hintergrund. Niemals betrat ein Schauspieler die Gassen, in denen vielleicht Holzpuppen in ruhigen Gruppen aufgestellt wurden, um jeden Zweifel über die Entfernungen, so das Auge anzunehmen hatte, zu beheben. Gespielt wurde ausschliesslich auf dem durch keinerlei Dekorationen verstellbaren freien Platz der Vorbühne. So gelangte man zu einem Bühnenbilde im wörtlichsten Sinne. Und wie die Kunst der italienischen Renaissance auch dort, wo sie Wandgemälde, Altartafeln oder Tafelbilder schuf, stets besonders liebte, gegen die regsame menschliche Gestalt die starren, mathematischen Formen der Baukunst als reizerzeugenden Gegensatz auszuspielen, verfuhr sie auch hier und baute das Bühnenbild aus Schauspielern und Architektur, aus Bewegung und Ruhe auf.

Nicht dem Gedanken an bestimmte Werke der dramatischen Lite-

ratur: Der Freude des bildenden Künstlers an einer Raumgestaltung, der Schaulust der Epoche dankte Palladios Theater sein Dasein. Gab es doch noch kaum Ansätze einer zeitgenössischen Bühnenliteratur. Vielmehr mühte man sich, die bewunderten, von den Humanisten ausgegrabenen Stücke des Altertums zu neuem Leben zu erwecken. Für sie aber mit ihrer dreifachen Einheit des Orts, der Handlung und der Zeit genügten die neutrale, dekorationlose Vorbühne und die unveränderliche bildmässig wirkende Hinterbühne völlig. Der deutsche Architekt Furttenbach, dem die Verarmung seiner Heimat während des Dreissigjährigen Kriegs verwehrte, seine zahllosen Pläne zu verwirklichen, hat uns in seinem wertvollen Buche „Architectura civiles" eine Reihe von Stichen nach reliefperspektivisch gestalteten Architektur-Bühnenbildern Italiens überliefert, das er auf einer jahrelangen Studienfahrt bereiste. An die Kompliziertheit der dem Teatro Olympico eingefügten Dekorationen reicht keines von ihnen heran. Die Stiche des Ulmer Baumeisters geben Bühnenbilder wieder, so die ganze Breite des Bühnenrahmens füllen. Da eine neutrale Vorbühne fehlte, mussten die vordersten Bauten als körperhafte Gebilde ausgeführt werden, wobei jedoch an den nach rückwärts führenden Fassaden die Reliefperspektive, ohne dass der Zuschauer sich dessen bewusst werden durfte, bereits in Wirksamkeit zu treten hatte. Die rückwärtigen Architekturen wurden ganz nach den Gesetzen der Reliefperspektive behandelt, und ein gemalter Prospekt schloss die Szene ab. Stets wurde in dieser Zeit der Augenpunkt in die Mittelachse verlegt, so dass, wenngleich die Gebäude zur Rechten und zur Linken einander nicht glichen, doch der Eindruck einer, wenn auch freien, Symmetrie erweckt wurde. War diese Orientierung nach der Mitte doch eines der Grundgesetze italienischer Monumentalmalerei, das schon Giotto bei seinen letzten Arbeiten befolgt hatte, und das erst von der Barocke seiner ausschliesslichen Geltung beraubt ward. Alle Theater, von denen Furttenbach uns berichtet, waren höfische Bühnen. Damit hängt auch eine weitere gemeinsame Eigentümlichkeit zusammen: Bühne und Parterre werden durch eine Mitteltreppe oder durch zwei einander entgegenlaufende Seitentreppen verbunden. Die strenge Scheidung der Welt des Scheins von der Welt des Seins war damit aufgehoben. Allein jene Theater dienten ja nicht allein den Aufführungen in sich geschlossener Bühnenwerke, sie waren zugleich Festsäle, Tanzplätze usw., und nicht selten endete eine Darbietung

mit einer unmittelbaren Huldigung für den Fürsten. So musste den Darstellern die Möglichkeit geschaffen werden, sich dem Gefeierten zu nahen.

Allgemach durfte in keinem fürstlichen Schloss, aber auch in keinem Palast eines Vornehmen, der etwas auf sich hielt und ein grosses Haus zu machen den Ehrgeiz hatte, eine Bühne fehlen. Furttenbach selbst hat uns die Grundrisspläne einer Reihe solcher Haustheater überliefert, wobei er stets bedacht war, den Theater- und Festsaal dem von ihm beliebten quadratischen Gebäudegrundriss auf das Geschickteste einzupassen.

Die Bühnen mit feststehenden, in Reliefperspektive ausgeführten Dekorationen mochten genügen, so lange man sich auf die Wiedergabe von klassischen Werken oder auch von Gelegenheitstücken mit vorwiegend deklamatorischem Charakter beschränkte. Allein die Renaissance wollte vor allem etwas sehen. War sie dies doch von den Improvisationen der Karnevalaufführungen her gewohnt, deren flüchtige Pracht nicht selten ein Vermögen verschlang. So schritt man zu dem Bau der Turniertheater, deren glänzendste im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts zu Bologna und zu Modena errichtet wurden. Weder mit der antiken noch mit der modernen Bühne haben die Turniertheater etwas gemeinsam. Vielmehr lehnte sich ihre Baugestaltung an jene der grossen Arenen des Altertums an. Nur traten an die Stelle nach rückwärts ansteigender Sitzreihen, wie wir sie etwa beim Circus Maximus in Rom oder bei der Arena zu Verona beobachten, hohe senkrecht aufsteigende Logenhäuser. Das Motiv der von der Renaissance beliebten Hofumrahmung kehrt hier in veränderter, den besonderen Zwecken angepasster Gestaltung wieder. Die so gewonnenen Bühnenbilder waren rein plastischer Natur. Auf Kostbarkeit der Kostüme, auf kunstreiche Verschlingung der Gruppen, auf phantastische Ueberraschungen aller Art wurde das Hauptgewicht gelegt. Mit der Entwickelung der Bühne und des Bühnenbildes haben die Turniertheater nur insofern etwas zu schaffen, als sie das Verlangen des Publikums aller Gesellschaftkreise nach buntestem Schaugepränge und nach dem Anblick des Ungewöhnlichen in einem Masse steigerten, dass ihm auch das eigentliche Theater Genüge zu leisten gezwungen ward.

Um die Eintönigkeit der von den Humanisten empfohlenen Stücke zu beleben, verfiel man darauf, „Intermezzi“, Zwischenspiele, in die Pausen der Akte einzuschieben. Die Intermezzi hatten mit den Dramen selbst

gar nichts zu tun. Ihr einziger Zweck war: Gegensätzlich zu wirken. Stellten jene den Anspruch, als literarische Werke gewertet zu werden, so wollten sie nichts als unterhalten; wendeten jene sich an den Verstand, so kehrten sie sich an die Sinne; und bauten jene sich auf der Einheit auf, sodass sie das Beharren des Bühnenbilds fordern mussten, so erhoben diese den Wechsel zum Grundsatz. Darum war die ursprüngliche Renaissancebühne, so blendend die Pracht des feststehenden reliefperspektivischen Architekturbildes sein mochte, nicht imstande, die an das Intermezzo gestellten Wünsche zu befriedigen. Man bedurfte einer Bühneneinrichtung, die den schnellsten und häufigsten Wandel der Dekorationen gewährleistete, und da das in seinen technischen Fähigkeiten so hochentwickelte Zeitalter vor keinen Schwierigkeiten zurückschreckte, auch keine Kosten scheute, wo es eine Mehrung des Vergnügens durchzusetzen galt, war binnen kurzem die Neuerung gefunden und erprobt. Die Telaribühne entstand, die unmittelbare Vorgängerin der Kulissenbühne, die sich bis in unsere Zeit als Normaltypus erhalten hat. Wiederum verdanken wir dem deutschen Baumeister Furttenbach die genaue Kenntnis dieser Bühneneinrichtung, deren Name auf die Verwendung der „Telari", prismenartiger, dreiseitiger Gestelle zurückgeht. Sie waren aus Holz und Leinwand gefügt. Jede Prismenseite erhielt ein anderes Bild (Teil eines Hauses, eines Gartens usw.), das binnen weniger Minuten ausgewechselt werden konnte. Die Telari drehten sich um einen Wellbaum, der durch einen unterhalb der Bühne angebrachten Hebel zu bewegen war. Nach dem von Furttenbach aufgezeichneten Schema standen auf jeder Seite der Bühne fünf solcher Gestelle, die in ihrer Gesamtheit und im Verein mit dem Schlussprospekt ein reliefperspektivisches Bild ergaben. Gassen, aus denen die Schauspieler den Plan betreten konnten, trennten die Telari, deren rückwärtige in Gruppen von je zweien zusammengefasst waren, während die zuvorderst aufgerichteten Gestelle je mit einem feststehenden Wandstück des Bühnenrahmens zusammen gesehen wurden. Vor dem Spielplan zog sich ein schmaler Graben hin, in dem — auch dies war eine für die Folgezeit sehr bedeutsame Neuerung — die Musikanten Aufnahme fanden. Hinter dem letzten „Gassen"-Paar verlief ein zweiter Graben parallel zum vorderen. Er wurde gebraucht, wenn es galt, ein Schiff, einen Wagen usw. im Hintergrunde über die Bühne gleiten zu lassen, ohne dass die Zuschauer die bewegenden Kräfte bemerkten. Un-

mittelbar in seinem Rücken stand der auf Leinwand gemalte Schlussprospekt. Um auch seine rasche Verwandlung zu ermöglichen, ordnete man dicht hinter seiner Rinne eine zweite Rinne an, in welche das Bühnenbild der folgenden Szene schon während der früheren eingelassen ward. Schnelle Beseitigung des vorderen Prospektes, zur nämlichen Zeit wie die Drehung der Telari ausgeführt, liess den rückwärtigen Bühnenabschluss sichtbar werden. Der Augenpunkt der reliefperspektivischen Malereien auf den Telari wurde im Abstand der beiden Gräben hinter dem Prospekte angenommen. Allein die Neuerungen sind damit nicht erschöpft. Besondere Sorgfalt wandte man der Beleuchtung zu. Ausser Lampen, die in den beiden Gräben angebracht wurden, befestigte man sie auch oberhalb der Bühne, wo die Balken lagen, an denen man näher oder ferner, wie es beliebte, ein von Wolken verdecktes Gestell vorüberschweben lassen konnte, darin die Götter oder sonstige überirdische Erscheinungen sterblichen Augen sich enthüllten. So wurde die Szene in Licht gebadet, so dass es, um mit Furttenbach zu reden, „zu Nachtzeiten in dem teatro ein Ansehen hat, als ob die Purpurfarbe Matuta den erwünschten Tag durch das satte Gewölk nach sich ziehen täte."

Das Prinzip der Kulissendekoration war bei der Telari-Bühne an dem doppelten Schlussprospekt bereits verwirklicht worden. Von hier bis zu der ausschliesslichen Benutzung der Kulissen für den Aufbau des gesamten Bühnenbildes war nur ein Schritt. Der ihn zuerst ging, war der Architekt Aleotti. An dem berühmten, überaus prächtigen, leider gleich Palladios Teatro Olympico schon fast zerfallenen „Teatro Farnese" in Parma erprobte er die Wirkung der Kulisse. Diese wahrhaft fürstliche Theateranlage mag als typisches Beispiel der Ansprüche gelten, die ein reicher, ruhm- und vergnügungsüchtiger Herrscher an die Bühne und ihre Verwertung stellte. Noch hat Aleotti das Grundschema des antiken Theaters, wenngleich unter wesentlichen Änderungen, beibehalten. Hinter den aufsteigenden Sitzreihen ragt eine von Balustraden und Statuen bekrönte Prunkwand auf, deren zwei Geschosse durch Bogenstellungen über kleineren Säulen und durch mächtige Pfeiler mit vorgesetzten Halbsäulen gegliedert werden. Wo die Sitzreihen im Halbkreis den ebenen Boden des Saals umziehen, bildet die Schauwand in beiden Geschossen die Fassade, hinter der logenähnliche Abteile die Zwischenräume der Pfeiler füllen; wo sie der im Rechteck geführten Saalwandung folgen, sind Säulen, Pfeiler

und Bogen nichts als dekorative Elemente, so die Kahlheit der Mauer verkleiden. Drei Eingänge leiten zu dem offenen Platz, der, vor der Bühne und zwischen den Zuschauerbänken sich dehnend, durch seine Weite und Tiefe deutlich die Bestimmung verrät, auch Aufzügen, Tänzen, Kampfspielen usw. zu dienen. Die eine Strasse durchbricht in der Längsachse des Raums die untersten Sitzreihen des Amphitheaters. Die beiden anderen, mit Triumphpforten in den Saal einmündend, scheiden nach Art der Auf- und Abmarschstrassen des griechischen Chors Zuschauerraum und Bühne. Diese selbst teilt sich in ein breiteres Proszenium von mässiger Tiefe, das in gleicher Höhe mit dem Fussboden liegt, und vermutlich dem Orchester Unterkunft gewährte, und in die erhöhte eigentliche Bühne, die sich in beträchtliche Tiefe erstreckt. Sie erscheint bereits als umrahmtes Bild. Die Schaufassade des Bühnenhauses mit riesigen korinthischen Säulen und Pfeilern und mit zwei statuengeschmückten Nischenreihen übereinander fasst an Ornamenten, Goldverzierung und leuchtenden Farben allen Prunk des Raumes zusammen. Der Vorhang füllt den ganzen Bühnenrahmen und sorgt für die völlige Trennung von Theaterwelt und Zuschauerwelt. Die Kulissen samt den in mehrfacher Reihung hintereinander aufgestellten Schlussprospekten ordnen sich samt und sonders parallel zur Bühnenvorderwand. Die Schnelligkeit des Kulissenwechsels wurde von Aleottis Schüler Torelli, der auch am französischen Hofe tätig war, bedeutend gesteigert.

Die Kulissenbühne bot gegenüber der Telaribühne nicht nur den Vorteil rascheren Szenenwandels. Sie vergönnte auch eine wesentlich freiere Gruppierung der einzelnen Bühnenbildelemente und gab erst die späterhin so reichlich ausgenutzte Möglichkeit einer malerischen Bildgestaltung an die Hand. Die Telari zeigten das neue Bild stets genau an derselben Stelle, an der das eben vergangene erschienen war. Und da ihre Aufstellung eine rein symmetrische war, erlaubten sie auch nur die Gestaltung von in ihren Grundzügen symmetrisch aufgebauten Bühnenbildern. Anders die Kulisse. Zwar fügte man die Rinnen, die zur Aufnahme der bemalten Gestelle dienen sollte, dem Bühnenboden symmetrisch ein. Allein es bestand ja weder ein Zwang, bei jedem Auftritt sämtliche Rinnen mit Kulissen zu bedecken, noch eine technische Notwendigkeit, zwei einander gegenüber angeordnete Kulissen gleich weit in den Spielplan vorzuschieben. Mag man zu Beginn von der neuerworbenen Freiheit auch wenig Gebrauch gemacht haben, weil die alte Überlieferung,

dass das monumental-dekorative Gemälde sich der den Augenpunkt in sich schliessenden Mittelachse symmetrisch einzupassen habe, noch lange nachwirkte — die Freiheit war da und lockte. Das architektonische Prinzip musste, so oft man nur wünschte, dem malerischen weichen. Selbstverständlich hielt man bei der Gestaltung von Bühnenbildern, die eine Strasse, einen Platz, einen stilisierten Garten oder das Innere eines Gebäudes darstellten, sich mithin ganz aus architektonischen Elementen zusammenfügten, länger an dem Grundsatz symmetrischer Gruppierung fest als etwa bei dem Aufbau von Landschaftbildern. Hier schien es geraten, die Natur zu befragen, die Hügel, Berge, Bäume und Gewässer in freier Willkür schaffend aneinanderreiht. Der nämliche Geschmack, der sich in Wandmalereien und Tafelgemälden äusserte, bestimmte auch die Artung des Bühnenbilds. Darum sind Rückschlüsse von jenen zu diesem erlaubt. Im siebzehnten Jahrhundert gewinnt die recht eigentlich malerische Behandlung vornehmlich des Landschaftbildes die Oberhand. Die Wiedergabe des Raums durch scheinbar willkürlichen, in Wahrheit sehr bewusst und absichtvoll geordneten Wechsel von Lichtern und Schatten, durch genaueste Beobachtung der von dem Gesetz der Luftperspektive aufgestellten Regeln wird ein Problem, an dessen Lösung sich die Meisterschaft des Künstlers offenbaren soll, und vor nicht wenigen Landschaftbildern jener Zeit wie der unmittelbar folgenden beschleicht uns gar das Gefühl, ihr Schöpfer sei beeinflusst worden von den Eindrücken, die er bei dem Besuch eines Theaters empfangen habe. Bäume, Häusergruppen, Hügel, Felsen erscheinen mitunter — ich erinnere an die Leistungen auch eines Künstlers vom Range des in Italien herangebildeten Claude Lorrain — als Kulissen, die, bald zur Linken, bald zur Rechten nach der Mitte vorspringend, das Auge auf dem Wege nach dem Schlussprospekt des Horizontes gleichsam von Station zu Station weiterleiten, um ihm so die klarste Anschauung der durchlaufenen Entfernungen und mit ihnen des Gesamtraums zu gewähren. Die Theaterkulisse gab die Möglichkeit an die Hand, das Bühnenbild in naturalistischem Sinn als getreues Abbild der wirklichen Natur zu verwerten. Das siebzehnte wie das achtzehnte Jahrhundert machten freilich keinen Gebrauch von ihr. Sie hatten eine andere Vorstellung von den Aufgaben der Kunst. Erst die Folgezeit beutete die Kulisse in einer Absicht aus, die sie ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdete. Doch davon später.

Die Kulisse bedeutete zugleich die Verselbständigung des Bühnenbildes in seinem Verhältnis zum Bühnengebäude und rückwirkend zu dem Theaterganzen. Die Prunk- und Schaufassade des antiken römischen Theaters, die, keinerlei Dekorationen zulassend, stets die nämliche blieb, was immer vor ihr sich abspielen mochte, war ein Spielhintergrund, der mit dem Zuschauerraum zu einer unzerreissbaren organischen Einheit verbunden war. Das frühitalienische Theater der Renaissance, wie es Serlio und Palladio gestalteten, lockerte noch kaum den Zusammenhang. Zwar erblickte der Zuschauer hinter der Schaufront eine Stadt mit Tempeln, Palästen und Hallen, die ausserhalb der den Theaterraum umfangenden Mauern zu liegen schien. Aber diese täuschende Erscheinung war von dem Baumeister des Theaters selbst geschaffen worden, der bei seiner Gestaltung den Zusammenklang mit den Linien des Theaterraums und mit den in ihm herrschenden Farben aufs Genaueste berechnet hatte. Noch also blieb das architektonische Gefüge des Theaters selbst einzig massgebend für den Aufbau der Dekorationen, die nur Glieder jenes waren. Diese Auffassung vom Wesen des Bühnenbildes vermochte sich natürlich nur solange zu behaupten, als die dramatischen Darbietungen nicht mit dem Anspruch hervortraten, durch Bühnenbilder ergänzt zu werden, die ihrer Handlung angepasst waren. Diesem Verlangen genügte die Telaribühne und in höherer Vollkommenheit die Kulissenbühne. In kluger Würdigung der neuen Rolle, die das Bühnenbild innerhalb des Theaters zu spielen berufen war, schufen die Architekten nunmehr einen feststehenden Rahmen, der das auswechselbare Bild aufzunehmen bereit war. Und zur Verstärkung des Eindrucks, dass von einer organischen Einheit zwischen Spielhintergrund und Theaterraum fortan nicht mehr die Rede sein konnte, fügten sie den Vorhang ein, der, solange er die Bühnenöffnung verdeckte, sich als dekoratives Glied dem Szenenhaus und durch seine Vermittlung dem Raumganzen einreihte, und dessen Aufrollung den Beginn der Scheidung von Bühnenwelt und Zuschauerwelt verkündete.

Diese Trennung führte indessen nicht zu einem Bruch. War auch das Bild, das sich innerhalb des Bühnenrahmens enthüllte, ganz etwas anderes als das, darein der Zuschauer selbst verfangen war: Eine wohltuende Harmonie versöhnte die Gegensätze, die keine des inneren Wesens waren. Denn da man sich im Zeitalter der Renaissance und des Barocks darauf beschränkte, Stücke auf die Bühne zu bringen, die der eigenen

Kultur entsprossen waren, musste auch ihre dekorative Ausstattung Ausdruck sein desselben Geistes, der die Theater zu glänzenden Heimstätten der Lust machte, und der die Logen und die Sitzplätze des Parterres mit Gestalten füllte, die sich in kostbar eleganter Kleidung frei und doch unter wohlerwogener Beobachtung des zur Sitte gewordenen höfischen Zeremoniells zu bewegen wussten. Nur sollte, was die Bühne zeigte, eine phantastische, erdichtete Welt sein, so die Wirklichkeit ergänzte. Auf die Erzeugung einer zweiten, mit der des Lebens verwechselbaren Wirklichkeit, auf grobe Täuschung ging weder die Kunst der Renaissance noch jene des Barocks aus, obwohl sie, deren technische Fähigkeiten allgemach jede Schwierigkeit spielend aus dem Wege zu räumen lernten, sich an der Erzeugung vollkommener Illusion ergötzten. Unwirklich wie die Geschehnisse auf der Bühne sollten auch ihre sichtbaren Wunder sein. Überraschung jagte Überraschung, sobald der Vorhang aufgegangen war, und der Zuschauer mochte sich in ein Traumland entrückt wähnen, an das er glaubte, und von dessen Nichtexistenz er doch überzeugt war. Vornehmlich seit die Oper mit ihrem selbstverständlichen Zwang zu weitergehender Stilisierung, als das reine Wortdrama sie erforderte, den Geschmack der Vornehmen und des Volkes zu beherrschen begann, wuchsen Pracht und Phantastik ins Ungemessene. Die ersten Ansätze zur Oper machten sich bereits bei der Telaribühne bemerkbar, die nach Furttenbachs Aufzeichnungen eines vorderen Grabens, für die dem Publikum verborgenen Musikanten bedurfte. Doch war der Raum noch so gering bemessen, dass bei den Aufführungen jener Zeit nur ein Orchester von sehr geringer Kopfzahl herangezogen worden sein kann. Die Lauten und die Basslauten waren die ersten Instrumente, deren man sich zur Begleitung bediente. Als sich aber der Bau der Streichinstrumente, vorab der Geigen, unter den Händen von Meistern rasch zu niewiedererreichter Vollkommenheit entwickelte, brach die hohe Zeit der Oper an. Nunmehr wuchs die Besetzung der Orchester ständig. Florenz, das sich rühmen durfte, so manchesmal die Anregerin zu bedeutungreichen künstlerischen Neuerungen gewesen zu sein, mochte auch die erste Opernaufführung für sich in Anspruch nehmen: Anlässlich der Vermählungfeier König Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria di Medici gab man mit allem Pompe, den der toskanische Hof in so wichtiger und glückverheissender Stunde zu entfalten vermochte, die „Tragoedia per musica: Euridice“ zum besten, deren

Musik von Peri stammte, und die bei allen Zuschauern wie bei den Künstlern einen Sturm der Begeisterung entfachte. Bald machte der Stadt am Arno Bologna den Vorrang streitig. Beide aber stellte das prunkliebende Venedig in den Schatten, nachdem der Bologna abspenstig gemachte berühmte Kapellmeister Monteverde im Jahre 1637 am Theater S. Cassiano durch eine mustergiltige Wiedergabe der Oper „Andromeda" der neuen Kunstgattung die glänzendste Einführung erwirkt hatte. Die Oper war so recht die für die Lagunenstadt geschaffene Art des Bühnenwerks. War diese aristokratische Handelrepublik, die eine Brücke zwischen Orient und Okzident zu schlagen auf sich genommen hatte, seit Jahrhunderten doch das üppigste, sinnenfreudigste, verschwenderischste Gemeinwesen des Südens. Von hier aus eroberte die italienische Oper im schnellen Siegeslauf weniger Jahrzehnte die Bühnen Europas. Und mit der neuen Dramengattung wanderten das Logenrangtheater, dessen sie bedurfte, und das italienische Bühnenbild, das unzertrennlich war von den wundersamen Geschehnissen, in die sich die musikumwobenen Mythologien auflösten. Bevor jedoch von dieser Entwickelung die Rede sein kann, mag es am Platze sein, einen Blick auf die Gestaltung zu werfen, so Theaterbau und Bühnenbild in den übrigen Ländern vor der Beeinflussung durch die italienische Oper gewonnen hatten.

Spanien steht mit seiner dramatischen Literatur so selbständig wie die Heimat Shakespeares da. Nicht so mit seiner Weise, die Dichtungen auf der Bühne wiederzugeben. Es übernahm die in Italien erfundene Verwandlungbühne, da die neue Entdeckung eben zu einer Zeit gemacht ward, zu der die Bühnenliteratur sich auf sie angewiesen sah. Seitdem es gelungen war, die letzte Hochburg maurischer Herrschaft zur Übergabe zu zwingen, ein geeinigtes, fast die ganze iberische Halbinsel umspannendes Königreich aufzurichten, dessen Wohlstand von Jahr zu Jahr dank einer Reihe unerhört glücklicher kolonialer Eroberungzüge stieg und stieg, verbanden Spanien und das auf allen Gebieten der Kultur vorausgeeilte Italien die regsten Beziehungen. Inbrünstiger gab man sich nirgends dem christlichen Glauben hin als dort, wo er sich in zähem, erbittertem Streit mit dem alten Widersacher Mohammedanismus binnen eines Jahrhunderte währenden Ringens erhärtet hatte. Und Rom war die geheiligte Stadt

des Heiligen Vaters, nach der man wallfahrtete wie die Gläubigen Allahs gen Mekka wanderten. Der Einfluss der spanischen Kardinäle im Vatikan war bedeutend, und Unteritalien samt Sizilien gehörten geraume Zeit zu den Ländern der spanischen Krone. So war die Kultur Italiens eine wohlbekannte, der man entnehmen mochte, was eben man als den eigenen Bedürfnissen gemäss erfand. Vor allem verschrieb man sich gern die Meister der italienischen Kunst — wie Philipp II., der Finstere, doch zu den sinnlich schönen Schöpfungen eines Tizian sich hingezogen fühlte — oder hiess die Künstler willkommen, die ihre Ausbildung dort genossen hatten, wo man in alle Geheimnisse der Malerei eingeweiht ward. Greco ist so zu einer günstigen Stunde von Venedig nach dem Lande der Inquisition gewandert.

Was lag nun näher, als die Erfindungen, die in dem benachbarten Lande gemacht worden waren, der dramatischen Dichtkunst der Heimat dienstbar zu machen? Das italienische Schauspiel hatte sich aus dem Humanistendrama entwickelt, aus dem Versuche, die Werke der Antike neuerstehen zu lassen. Das spanische Schauspiel entwuchs volkstümlichen dramatischen Darbietungen, Schäferspielen, die an Verwicklungen und Intriguen reich waren. Lope de Vega, der fruchtbarste Dichter, den wir kennen, erhob das Schäferspiel zum Kunstwerk. Seine Komödien übernahmen von den Komödien der Antike — deren Kenntnis die verachtete und doch in Wahrheit so hochstehende maurische Kultur liebevoll sorgend übermittelt hatte — die besondere Art, den Knoten zu schürzen und zu lösen: Nicht dem vornehmen Liebhaber selbst gelingt es, die sehnlichst begehrte Schöne, die ihm ein neidisches Geschick vorenthält, durch List und Klugheit zu gewinnen — sein Diener, der, frech und unterwürfig, ehrerbietig und vertraulich, an seinem Herrn hängt und doch dabei seine eigenen Geschäfte betreibt, findet den rettenden Ausweg. Denn er, dem niederen Volk entstammend, braucht keine Hemmungen zu kennen, wo es gilt, einen Vorteil zu erhaschen. Und seine rücksichtenbare Schläue triumphiert, wo die unbeholfene Vornehmheit des Gebieters schon den Kampf verloren geben will. Allein nur in dieser Rollenverteilung erinnern die Komödien eines Lope de Vega oder eines Moreto an die Komödien eines Plautus oder Terenz. In allem übrigen sind sie reine Erzeugnisse spanischen Geistes. Die Grandezza der adeligen Herren, ihre naturgegebene Ritterlichkeit, ihr heisses Blut, ihre Leidenschaft — der Stolz der

Frauen, bevor sie sich ergeben, und ihre grenzenlose Liebefähigkeit bis zur Selbstentäusserung, sobald sie dem Drängen des Geliebten wie dem Wunsch des eigenen Herzens und der eigenen Sinne Gewährung geschenkt haben — ihre masslose Eifersucht — die Freude an Verkleidungen — die Lust an Intriguen — die glänzende Rhetorik — das Spielen mit Worten — die Phantastik der Handlung, auch wo sie scheinbar dem Alltagleben entlehnt ist — das alles schöpften die spanischen Poeten aus den Quellen eigener Erfahrung, nicht aus der Kunsttradition einer wesenfremden fernen Vergangenheit.

Calderon, der geboren wurde, als Lope de Vega bereits einige hundert Lustspiele verfasst hatte, blieb es vorbehalten, das ernste Schauspiel und die Tragödie zur Höhe zu führen. Derselbe untrügliche Instinkt für das, was von den Brettern herab auf Geist und Sinne wirkt, beseelte ihn wie Shakespeare und Molière. Als er für die Bühne zu schreiben begann, verfügte die spanische Theaterkultur dank dem regen Verkehr mit der italienischen über eine Bühne, die allen Anforderungen schneller Verwandlung gewachsen war, und deren durchgebildetes Maschinenwesen auch das den Naturgesetzen zuwiderlaufende Wunder glaubhaft zu machen vermochte. Charakteristisch für die Calderon-Bühne ist überdies, dass eine Scheidung in eine Hinter- und eine Vorder-Bühne (nicht zu verwechseln mit dem ausserdem vorhandenen Proszenium) vorgesehen war. Ein Zwischenvorhang vollzog diese Teilung. Er wurde jedoch lediglich herabgelassen, wenn der Dichter innerhalb des nämlichen Auftritts eine Erweiterung des Schauplatzes für wünschenswert erachtete, wie während der Schlussszene des „Wundertätigen Magus“ oder während der grossen Krönungszene in der zwei Dramen umfassenden Tragödie „Die Tochter der Luft“. Zweifellos bestand eine innere Verwandtschaft zwischen Shakespeare und Calderon, der auch den Rahmen seiner Stücke ganz mit Handlung füllt, den selbstherrlichen König, die geschmeidige Sklavenseele des zum Dienen Geborenen, den geradsinnigen bürgerlichen Ehrenmann und den leichtfertigen Schurken kennt, als hätte er ihr Sein gelebt, und der auch um der Kontrastwirkung willen die Komik mit der Tragik vermählt. Da indessen der Romane an und für sich ein höheres Gefallen an der Formgestaltung als solcher findet, erscheinen die Stücke des Spaniers kunstreicher gefügt und minder locker als jene des Briten. Calderon verzichtet nicht allein selbst dort, wo er die Gemeinsten des

Pöbels zu Worte kommen lässt, auf die Prosasprache des Alltags, er reimt sogar stets, und da die Verszeile der vierfüssigen Trochäen wesentlich kürzer ist als die der fünffüssigen Jamben, entsteht von selbst im Ohr der Eindruck einer stark musikalischen Klangwirkung. Nicht selten streut der Dichter gar Sonnette oder Ottave Rime ein. Der Wechsel raschen Frage- und Antwortspiels mit Reden oder Erzählungen, die sich recht häufig auf über hundert Verszeilen erstrecken, wird bewusst als künstlerisches Ausdruckmittel verwertet. Wenn uns die Länge solcher Reden gelegentlich ermüdet, ja, wenn sie gar das Grundprinzip dramatischer Gestaltung: „Handlung ist alles“ zu durchbrechen scheinen, so dürfen wir nicht vergessen, dass der Romane anders fühlte. Ihm war das Anhören einer oratorischen Meisterleistung — und jede Einzelansprache oder Erzählung eines Calderonschen Stückes ist eine solche — ein Genuss, und die Schauspieler setzten gewiss ihren ganzen Stolz darein, gerade an diesen Stellen all ihr Können der Sprachbehandlung wie des Gebärdenspiels glänzen zu lassen. Man wird diesen monologenartigen Einlagen nur gerecht, wenn man sie gleichsam als gesprochene Arien betrachtet. Der Reiz des Gegensatzes dient nicht allein beim Aufbau der Stücke und bei der Auswahl der miteinander in Fühlung tretenden Charaktere als eines der wichtigsten dramatischen Ausdruckmittel. Auch die Bildung der Gedanken und den Inhalt der Worte bestimmt er mit. So nimmt das Schauspiel des Calderon an Strenge der Stilformung eine Mittelstellung ein zwischen der antiken Tragödie und dem Trauerspiele Shakespeares. Wir dürfen das nämliche von der Gestaltung des Bühnenbildes annehmen. Die Fassung des Textes wies die Darsteller an, sich weiter von der natürlichen Ausdruckweise zu entfernen, als die englischen Komödianten sich gestatten durften, und ihr näher zu kommen, als die griechischen Schauspieler, die in von Musik und Tanz begleiteten Dramen auftraten. Die Dekoration aber hatte in Einklang zu stehen mit der schauspielerischen Stilgebung. Sie konnte es, weil das italienische Vorbild von der Absicht grober naturalistischer Täuschung sich freihielt. Die Zahl der Verwandlungen ist bei Calderon, dessen Werke sich durchweg aus drei Aufzügen zusammenfügen, beträchtlich genug. Doch findet nur selten ein mehr denn zehnmaliger Wechsel statt, und niemals erreicht er jene Häufigkeit, die bei Shakespeare üblich ist, und die nur bei einer in der Regel von allen Dekorationen befreiten und räumlich mehr als zweiteiligen Bühne statthaben kann. Da Spanien auch

noch im siebzehnten Jahrhundert, als es allgemach die Vormachtstellung in Europa dem Lande des Sonnenkönigs abtreten musste, von den ungeheuren Schätzen zehren konnte, die es in den Tagen Karls V. und Philipps II. aus allen Ländern der Erde zusammengeraubt hatte, brauchte bei der Ausstattung nicht gespart zu werden. Verschwenden aber wollte und sollte man nach den Anschauungen der strengstgläubigen Anhänger, so die katholische Kirche zählte, bei den geistlichen Schauspielen. Auch Calderon hat ihrer eine grosse Zahl verfasst. Sie haben mit den Mysterienspielen des Mittelalters kaum mehr den Stoff gemein. Dem Hang der Zeit zu allegorischer Ausdruckweise folgend, gönnen sie auch den Personifikationen der Tugenden und Laster weitesten Spielraum. Uns Kindern einer skeptischeren Zeit sagen diese Dichtungen, deren leidenschaftliche Inbrunst dem Fanatismus verwandt ist, nicht mehr allzuviel. Allein ihr Text wollte auch nicht für sich allein genossen werden. Diese Dramen sollten mit Aug und Ohr und ganzer Seele erlebt werden. Und wer weiss, ob uns die geistlichen Schauspiele Calderons nicht ebenso mitzureissen vermöchten, wie die verwandten Seelenregungen entstammenden religiösen Bildphantasien Grecos, wenn sie in jener Gestaltung an uns vorüberzögen, in der sie Spaniens Fürsten, Adel und Volk erschütterten und erbauten.

Auch die französische Theaterkunst ergab sich im Zeitalter der Renaissance willig dem Einfluss der vorgeschrittenen italienischen Kultur. Sie tat damit nur, was alle bildenden Künste taten. Franz I., der galante und ritterliche König, war ein bis zur Verliebtheit bewundernder Verehrer der südlicheren Kunst, die sich als echte Erbin der angestaunten Antike auswies, und setzte die ganze Frische seines impulsiven Temperaments für ihre schnelle Verpflanzung in die Heimat ein. Dass ihn bei seinem Neuerungdrange ein glücklicher Instinkt leitete, beweist allein schon die Tatsache, dass er keine Mittel scheute, um Lionardo, den Vollender der Renaissance, nach Frankreich zu ziehen. So hub schon in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts jene eigenartige Verarbeitung des italienischen Stiles an, der so manch köstliches Bauwerk, so manche Plastik von feinstem Formenreiz und zahllose edle Erzeugnisse des Kunstgewerbes verdankt werden. Heiraten mit Töchtern italienischer Fürstenhöfe hielten

die Verbindung mit dem Lande jenseits des Alpenkamms aufrecht und sorgten für ständig erneuten Zufluss aus dem breiten Strom, der die Kunst des Südens durch die Jahrhunderte trug. Denn mehr als in irgend einem andern Lande Europas bedeuteten Wunsch und Vorbild des Herrschers in Frankreich, das sich zu einem starken, in sich gefesteten Einheitstaate auswuchs. Richelieus Genie sicherte dem Königtum die unumschränkte Vollgewalt, und wenn der Sonnenkönig ohne zu prahlen das Wort aussprechen durfte „L' Etat c' est moi", so dankte er dies dem allmächtigen Minister seines Vaters, dessen grösste Klugheit das einfache Waltenlassen einer überlegenen Intelligenz gewesen war.

Unter Kardinal Richelieu, der als echter Renaissance-Mensch neben der Leitung eines zur ersten Grossmacht sich durchringenden Staates Interesse und Musse für Wissenschaft, Kunst und alle Freuden des Lebens erübrigen konnte, setzte die Entwicklung des französischen Renaissance-Theaters ein. Wie die nur für höfische Zwecke bestimmten Bühnen vorher beschaffen waren, lehrt eine Abbildung des Bühnensaals im Hôtel de Bourgogne zu Paris. Die Bühne, deren Abmessungen als sehr mässige bezeichnet werden müssen, war fast um zwei Mannshöhen über den Saalboden erhoben und lag in einer Ebene mit den unteren, vornehmeren Logenreihen, die sich zur Rechten und Linken den geraden Wänden des rechteckigen Raums entlangzogen. Für den Fürsten, sein Gefolge und seine Gäste kamen nur diese Logensitze in Betracht — in der Tiefe des Saals mochte das zahlreiche Gesinde sehen, wie es auch ein wenig von den Herrlichkeiten des Schauspiels erhaschen konnte. Die Bühne selbst stellte einen einzigen Raum dar, in den von rückwärts und von den Seiten je eine Türe überleitete. So mochte sie, je nachdem man sie frei liess oder ein paar Versatzstücke (Stühle, Tische usw.) in ihr aufstellte, nach Bedarf einen von Häusern umsäumten Platz oder ein Gemach versinnlichen. Auf Dekorationen durfte man verzichten. Richelieu führte die Renaissance-Bühne mit feststehendem Bühnenbilde ein. Er selbst versuchte sich in der Abfassung ernster Dramen. Ein Stich nach der Wiedergabe seiner Tragödie „Mirame" im Palais-Kardinal zeigt einen ungemein geschmackvollen, nach oben mit einem Korbbogen abschliessenden Rahmen, dessen Tiefenerstreckung als Proszenium dient. Hinter ihm baut sich das ganz symmetrische Bild einer dekorativen Architektur auf, die in einen Park mündet. Im Vordergrund agieren die Schauspieler in den Kostümen

und nach dem gemessenen Höflichkeitzeremoniell ihrer Zeit. Der Stich klärt über den Darstellungstil der Renaissance vortrefflich auf. Der eigentliche Spielplan füllt die ganze Breite des Rahmen, hat aber nur geringe Tiefe. So bewegten sich die Darsteller wie die Gestalten eines Reliefs vor einem Hintergrund. Dieser selbst aber erhielt durch die Anwendung der Reliefperspektive die entschiedenste Tendenz zur Dehnung in die Tiefe und schuf damit einen absichtvoll betonten Gegensatz zu der Bildwirkung des vorderen, den Darstellern eingeräumten Plans. Eine breite Mitteltreppe verband Bühne und Boden des Saals. Sie war nötig, weil der Raum für Festlichkeiten aller Art bestimmt war, für Aufzüge, Tänze und Ballette, an denen nicht selten der König samt seinem ganzen Hofstaate teilnahm. War das Theater doch eine intime Vergnügungstätte des fürstlichen Schlosses, zu der kein Unberufener Zutritt fand. Für die Kostüme der durch die Mitwirkung des Herrschers geadelten fantastischen Ballette achtete man natürlich keinen Aufwand an echten Stoffen, Stickereien, Spitzen, Gold, Kostbarkeiten und Geschmeide für zu hoch.

Die erste Regierungjahrzehnte Ludwig XIV. umfassen das Zeitalter der klassischen französischen Theaterdichtkunst. Molière, Corneille und Racine waren die führenden Geister. Die echte Kultur, die sich vom Hofe des Sonnenkönigs über Paris und weiterhin über die Provinzen verbreitete, prägt sich in der gegensätzlichen Behandlung aus, die man den verschiedenen Gattungen dramatischer Werke bei ihrer Umsetzung in Theateraufführungen angedeihen liess. Man achtete auf ihr Wesen und versuchte nicht, Effekte, die sich bei der Oper als eindruckverstärkende erprobt hatten, auf die Komödie oder auf das ernste Schauspiel zu übertragen. Weil man den Verhältniswert jeder Wirkung erkannt hatte, erwarb man die schwer zu lernende Fähigkeit, weise Beschränkung zu üben und, statt sämtliche Ausdruckmittel durch stete Vergeudung ihrer produktiven Kraft zu berauben, von Fall zu Fall die gerade diesmal stärksten auszuwählen. Eine gewisse Zweiteilung ist unverkennbar: War die Dichtung von hoher Eigenbedeutung, so hatte das dekorative Beiwerk sich zu bescheiden; spielte der Text nur eine untergeordnete Rolle, erschien Verschwendung aller Ausdruckmittel am rechten Platze.

Nicht etwa, weil man die Tragödien eines Corneille für geringer schätzte denn eine Oper nach italienischem Muster, verfuhr man sparsam mit den Dekorationen, sondern weil man fühlte, dass nur so der Schöpf-

ung des Dichters ihr Recht werden konnte. Die ernsten Schauspiele wie die Lustspiele der französischen Klassiker setzten das Humanistendrama fort. Freilich nicht in dem Sinne, dass sie in irgendwelcher Abhängigkeit von den gelehrten blutlosen Nachbildungen der lebenerfüllten Bühnenwerke der Antike standen. Sie bauten sich nur gleichfalls auf dem durch die Bewunderer des Altertums wieder zu Ehren gebrachten aristotelischen Lehrsatz von der Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit auf. Auch entlehnte die Tragödie grundsätzlich ihre Stoffe jener glorreichen Vergangenheit. Doch hatte die Dramatik der französischen Renaissance nur soviel mit der Antike gemein, als sie deren Grösse heraufbeschwören wollte: Edelsinn, hohen Mut, opferbereite Liebe, Fähigkeit, auch das Härteste zu ertragen und um der Ehre willen zu sterben. Man berauschte sich an dem Gedanken, das eigene Geschlecht sei Erbe der erhabensten Vergangenheit, und ehrte sich selbst, indem man ihr Altäre baute. Letzten Endes aber waren die Gestaltungen eines Corneilles und eines Racine so echt französisch, wie nur irgend ein an den Ufern der Seine gewachsenes Erzeugnis. Darum darf man sie auch nicht, wie Lessing tat (der freilich um der endlichen Befreiung deutschen Geistes willen ungerecht sein musste), mit den Schöpfungen der griechischen Dichter vergleichen und an ihnen messen — so wenig man neben die Statue eines der Cäsaren das Bildnis eines Fürsten stellen darf, der sich in der Verkleidung des römischen Imperators gefiel, den samtenen hermelinbesetzten Mantel und die Allongeperücke abzulegen aber nicht für nötig fand. Nicht der Drang, historische Stoffe getreu den wirklichen Geschehnissen nachzubilden, hiess die Dichter sich in die Welt des Altertums versenken: Der Wunsch, das Erhabene auch dem Schein des Alltags zu entrücken, war hier am Werk. Um ein Ausdruckmittel der Stilisierung handelte es sich und um weiter nichts. Der Geist blieb französisch. Ein Volk, das vieltausendfältige Erfahrung zu dem Sprichwort verdichten konnte „Où est la femme?“ räumt der Frau in seinem Denken, Fühlen und Handeln die ausgezeichnetste Sonderstellung ein. Frankreich ward mehr denn einmal in Wahrheit von einer Frau regiert, und selbst am Hofe eines so bedeutenden und selbständigen Herrschers wie Ludwig XIV. konnte ein kluges und reizvolles Weib Einfluss auf den Gang der hohen Politik gewinnen. Darum mochte es den Franzosen, der von einer Dichtung ergriffen und unterhalten sein wollte, ganz natürlich bedünken, dass auf der Bühne,

die der Menschen Innerstes enthüllte, alle die grossen Haupt- und Staatsaktionen, Verschwörungen, kühnste Taten, Verrat und edelmütiges Verzeihen sich als blosse Ausdruckformen der einen allmächtigen, weltbewegenden Kraft, der Liebe, erklärten. Die Tragödien wurden zu Sinnbildern des ältesten und stärksten Gefühls, des erstgeborenen Kindes der Eigenliebe, und in der mannigfachen Weise, wie die eine Kraft Besitz ergriff von Männern, Jünglingen und Greisen, von verstehenden Frauen und erst erwachenden Mädchen, offenbarte sich das wahre Sein der Charaktere und enthüllte sich ihr Geschick. So waren die ernsten Schauspiele dem Stoffe nach antik, dem Geiste nach französisch und ihrer Bedeutung nach zeitlos. Die Wiedergabe auf der Bühne hatte dem allem Rechnung zu tragen. Da der Text auch an der Einheit des Ortes festhielt, bedurfte man keiner Bühne mit der Möglichkeit häufigen Szenenwechsels. Selbst eine sehr genaue Festlegung des Platzes, an dem das Spiel vonstatten ging, konnte nur als störend empfunden werden. Die Andeutung, dass man sich etwa in einem Palaste befand, genügte vollkommen. Wichtig war nur, dass die Umgebung der Schauspiele, die eine so erhabene Handlung darstellten, auch einen würdevoll erhabenen Eindruck auslöste. Darum führte man die Tragödien am liebsten in den von prächtigen Baugliedern umsäumten Höfen auf, an denen kein Fürstenschloss Mangel hatte, oder in einem Park, darin die zur Architektur gewordenen Büsche und Bäume als Kulissen dienten. Die Bildwirkung baute sich auf dem einfachsten Gegensatze auf: Bewegte menschliche Gestalten und unbewegliche Architektur, und den Darstellern war die günstigste Gelegenheit geboten, ihre Erscheinung und die Worte der Dichtung zu voller Geltung zu bringen.

Ganz anders mochte man die Lustspiele behandeln. Da sie keine monumentale Wirkung erstrebten, benötigten sie auch nicht einer erhabenen Verkleidung. Sie mochten frisch und keck das zeitgenössische Leben ergreifen. Allein Molière, der nicht nur die kleinen Schwächen, Fehler und Lächerlichkeiten sah, sondern die in der Tiefe der Menschenseele wirkenden Gewalten so klar erkannte wie nur je ein Tragiker, Molière schuf, während er scheinbar ein unterhaltsames Bild seiner Zeit entwarf, die grosse Tragikomödie des Menschen selbst. Seine Lustspiele sind die bezauberndsten Erzeugnisse französischer Dichtkunst, weil sie die reinsten Kristallisationen aller bewundernswerten französischen Geistes-

eigenschaften sind. Bestrickende Anmut, schlagsicherer Witz, sprühendes Temperament, natürlichste Galanterie und vor allem Geist — nicht in den monumental gedachten ernsten Schauspielen konnten sie alle vereint ihr Wesen entfalten, wohl aber in den Komödien, wie ein Genie sie erfasste, dem spielender Witz, Esprit und Tiefe zu eigen waren. Gleich Shakespeare war Molière Berufschauspieler. Dass jedes Bühnenwerk Handlung sein müsse, war ihm, der die Wirkung jedes Worts, jeder Geste durch hundertfältige Erfahrung kannte, fraglose Selbstverständlichkeit. Er verstand es, die hergebrachten Typen — den schlauen Diener, den schmachtenden Liebhaber, den betrogenen Gatten, den polternden Alten usw. — so zu gestalten, dass das Publikum die altgewohnten wiedererkannte, und dass sie doch als Individuen, als einmalig existierende Wesen lebenerfüllt handelnd und leidend ihr Schicksal erfüllten. Auch Molière beugte sich vor dem Gesetz der dreifachen Einheit. Seine Stücke spielen sich fast durchgängig in dem nämlichen Raume desselben Hauses ab. So ist ihre Wirkung intim. Sie bedurften einer intimen Bühne, deren Dekorationen so nahe verwandt den architektonischen Elementen des Theaterraumes waren, wie die Gestalten auf ihren Brettern den Zuschauern in Parterre und Logen glichen.

Der Dichter des Tartüff und des George Dandin genoss die Gunst seines Königs. Er durfte das Theater im ehemaligen Palais-Kardinal, nunmehr Palais-Royal, umbauen lassen, wie er es für seine Zwecke brauchte. Die Anlage mag als typisch gelten für ein vornehm-intimes höfisches Theater Frankreichs aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Gleicht ihm doch auch das Theater der „Comédie Française“ in jener Gestalt, die ihm zwischen 1687 und 1689 ward. Noch immer sind Zuschauerplätze und Bühne eingebaut in einen rechteckigen Saal. Der Zuschauerraum gliedert sich in das eigentliche „Parterre“, das sich stets nach hinten zu verjüngt, in das daran anschliessende, kräftig ansteigende „Amphithéatre“ und in die Logen, deren trennende Zwischenwände annähernd senkrecht zur Brüstung gezogen sind, so dass von den rückwärtigen Sitzen das Überblicken der Bühne fast zur Unmöglichkeit wird. Diese Logen begleiten nicht allein Parterre und Amphithéatre, sie nisten sich — als besonders geräumige Abteile — neben der Vorbühne ein, die das Orchester aufzunehmen bestimmt ist, und setzen sich gar als von leichten Schranken umzogene Sitze der Gönner auf der Bühne fort. Zu

der Aufrichtung von Schranken auf dem Spielplan selbst mag der Dichter gegriffen haben, weil er der Unsitte der Vornehmen, Zulassung zur Bühne zu verlangen, nun einmal nicht ganz steuern konnte und so wenigstens eine gewisse Scheidung durchzusetzen vermochte. Nicht allein die Raumeinteilung, auch die dekorative Ausstattung des Theaters ward bei dem Umbau verändert. Ludwig XIV. liebte ein gemessenes, sehr durchgebildetes und in seiner stolzen Vornehmheit beinahe steifes Zeremoniell. Seinem innersten Wesen wie seinem künstlerischen Geschmack widersprach die heftige ekstatische Formenwelt der Barocke, die in den Tagen seiner Regierung von Italien aus Europa zu erobern sich anschickte. Er bevorzugte den kühleren Prunk eines an den Vorbildern der Antike geschulten Stils, wie ihn der Franzose Perrault zu gestalten wusste. In diesem Sinne ward auch der Umbau geleitet. Der elegante Korbbogen des Bühnenrahmens musste einem von korinthischen Säulen und Halbpilastern gestützten Architrave weichen. Der übrige Schmuck passte diesem den Raumeindruck beherrschenden Motiv sich an, und die Dekorationen, die bei Komödien Molières ja fast durchweg das Innere eines Hauses wiederzugeben hatten, hielten sich in voller Stileinheit mit den Formen des Raums. Da zudem die Schauspieler beinahe durchgängig in den Kostümen ihrer eigenen Zeit auftraten, die nur den besonderen Sicht- und Wirkungverhältnissen der Bühne gemäss hergerichtet sein mochten, muss in dem Theater des ersten Lustspieldichters eine kaum jemals anderwärts erreichte Harmonie zwischen Theaterraum, Zuschauern, Bühnenbild und Darstellern gewaltet haben.

An reizvollen intimen Theatern, deren Einbau in Schlösser jedesmal zu originalen, glücklichst durchdachten Grundrisslösungen führte, war Frankreich besonders reich. Ich nenne das kleine Schlosstheater zu Versailles, und jenes in dem Erziehungstifte adeliger Töchter zu St. Cyr. Beide waren Maitressen der Könige zu danken: Jenes der Madame de Maintenon, der Geliebten Ludwigs XIV., dieses der Marquise de Pompadour, der geistreichsten und künstlerisch feinsinnigsten aus der Zahl der Frauen, die sein in Freuden und Lüsten entarteter Nachfolger über Frankreich gebieten liess.

Bei der Baugestaltung der Theater wie bei der dekorativen Ausstattung des Zuschauerraums und des Bühnenrahmens hielt Frankreich sich ziemlich unabhängig von Italien, selbst wenn es galt, umfangreiche Häuser für die Aufführung der von dort übernommenen Opern zu er-

richten. Die Grosse Oper im Versailler Schloss zeigt immer noch die Gliederung des Zuschauerparterres in die vordere, ehemals dem Hofe eingeräumte Abteilung, deren Sitze, prunkvolle Sessel, bei jeder Vorstellung nach Bequemlichkeit aufgestellt wurden, und in die rückwärtige des Amphitheaters mit festen Sitzen. Neu an diesem von Gabriel entworfenen Gebäude ist, dass die Kurve als den Grundriss des Saales bestimmendes Element nach italienischem Muster auftaucht. Aber die balkonartige Vorkragung der drei Ränge ist noch rein französisch. Ihre Öffnungen werden von Rang zu Rang bei gleichbleibender Breite höher, die Ausstattung wird immer üppiger, bis im obersten Rang alles, was der Raum an Pomp und Glanz und Reichtum birgt, gesammelt erscheint, um dem König und seinem Gefolge eine würdige Stätte zu bereiten. Denn nicht mehr ebener Erde, vor der Bühne, hat der Fürst seinen Platz: In der breiten, weiten und hohen, an Schmuck nur von der Umrahmung des Bühnenbildes erreichten Mittelloge des abschliessenden Halbkreises thront er, getrennt von allen übrigen Besuchern des Theaters und dennoch allen sichtbar. So wurde der Zuschauerraum der Versailler Oper zum augenfälligen Sinnbild des absolutistischen Herrschergedankens. Maschinenwesen, Technik und Bühnenbildgestaltung bei dramatischen Darbietungen, die auf Ohr und Auge wirken wollten, und bei denen die Dichtung sich mit der Rolle der zu jeder Hilfeleistung bereiten Dienerin zu bescheiden hatte, waren in Frankreich genau so echt italienisch wie in allen übrigen Ländern Europas. Berief man doch die beliebtesten und berühmtesten Theaterarchitekten und Dekorateure, um von ihrer Erfahrung zu erlangen, was die einheimischen Künstler zu gewähren unfähig waren. So war Torelli, der „grosse Hexenmeister", geraume Zeit dem Hofe Ludwigs XIV. verpflichtet. Er entwarf nicht nur die Prospekte für die Bühne im Palais Petit-Bourbon, seine Hauptleistung bestand vielmehr in Erbauung und Einrichtung des sehr umfangreichen Theaters, das in dem Neubau der Tuilerien untergebracht ward. Es führte den bezeichnenden Namen „La Salle des machines". Die Bühne mit einer Tiefe von über 44 Metern übertraf den Zuschauerraum an Ausdehnung um ein beträchtliches. Welche Raumwirkungen müssen, zumal sich Torelli der Reliefperspektive mit raffiniertester Virtuosität bediente, auf einer Bühne erzielt worden sein, mit der keine frühere und kaum keine spätere an Tiefenerstreckung in Wettbewerb treten konnte.

Auf deutschem Boden löste der italienische Einfluss den englischen ab. Zunächst waren es die Jesuiten, die aus konfessionpolitischen Erwägungen für die Einbürgerung der im Süden heimischen Prunkausstattung sorgten. Der Protestantismus hatte den blutrünstigen Greueldramen englischer Manier in strengem Puritanismus durch Sittenstücke entgegenzuwirken versucht, die in schlichtesten Sälen oder gar nur in Scheuern aufgeführt wurden, auf jegliche Aufmachung grundsätzlich verzichteten, weil sie mit den verachteten Sinnen nichts zu schaffen haben wollten, und gewiss ebenso langweilig wie gutgemeint waren. Die Weltklugheit der Jesuiten erkannte die Gunst der Stunde. Sie baute darauf, dass Schaulust und Sinnenfreude zu den unzerstörbaren Urinstinkten des Menschen zählen. Überall dort, wo es den Jüngern Loyolas gelang, festen Fuss zu fassen, richteten sie Theater ein, die zwar auch Glauben, Moral und alle christlichen Tugenden priesen, die aber ausserdem unterhielten. Sie machten die Erbauung zu einem Vergnügen. Und gewannen durch die Bezauberung der Bühne manche Seele zurück, die sich bereits der verständigen, absichtvoll unsinnlichen Sachlichkeit des Protestantismus verschrieben hatte. In Wien und in München vor allem errangen sie einen vollen Sieg, und das Schaugepränge der von ihnen veranstalteten Aufführungen stellte alles in den Schatten, was dem Volke an Augenweide jemals geboten worden war. Dabei verlegte man die dramatischen Darbietungen durchaus nicht grundsätzlich in Räume, die eigens für sie hergerichtet waren. Je überraschender, je öffentlicher sie erfolgten, desto besser dienten sie den kirchenpolitischen Zwecken. Man beschränkte ihre Schaustellung daher gern auf besondere religiöse Feste und bereitete ihnen eine Stätte in den Gotteshäusern selbst oder lieber noch im Freien nahe der Kirche, deren Ehrentag sie verschönen sollten. So wurde in München, um die neuerbaute Michaelskirche würdig einzuweihen, am 7. Juli 1594 ein Stück aufgeführt, das sich benannte: „Triumph und Freudenfest zu Ehren des Heiligen Erzengel Michael". Die Theatertechnik war so weit vorgeschritten, dass man den Höllensturz Luzifers und seiner dreihundert Teufeln von der Höhe der Michaelskirche hinab in die auf dem freien Platz emporlodernden Flammen darzustellen vermochte.

Das erste freistehende Theater auf deutscher Erde war ein Werk jenes Architekten Furttenbach, der ein so begeisterter und wahrhaft verstehender Verehrer italienischer Theaterkultur war, und der seit 1631 in

Ulm als Stadtbaumeister wirkte. Wie so mancher nordische Künstler, musste auch er sich bescheiden lernen, als er die im reichen Süden gesammelten Vorbilder in sein Vaterland zu verpflanzen wünschte. Es galt, mit den ohnehin beschränkteren und gar durch die Not des dreissigjährigen Kriegs fast vollends zusammmengeschmolzenen Mitteln hauszuhalten. Sein Ulmer Stadttheater ist denn auch ein schlichter, praktischer und nüchterner Bau verglichen mit den glänzenden Schöpfungen, deren die italienischen Städte schon damals sich berühmen mochten. Das Gebäude besteht aus einem rechteckigen Saal, dessen Breite ungefähr dreieinhalbmal in seiner Länge aufgeht. Er hat einen einzigen Eingang: Im Rücken der Zuschauerbänke, die zwar nach hinten ansteigen, aber sich nicht in Kurven, sondern in geraden Linien aneinanderreihen. Ein vorderer Graben trennt die Telaribühne vom Zuschauerraum. Hinter den ersten beweglichen Schlussprospekten findet sich der zweite Graben, den ein feststehender Prospekt abschliesst. Er verdeckt die einfachen Kleiderkammern und Warteräume. Der Raumeindruck des Saals mag annähernd dem eines schlichteren Kinos entsprochen haben. So arbeitete in der Praxis derselbe Mann, dessen Phantasie sich an Raumverschwendung kaum ersättigen konnte. Allein alle seine glänzenden Projekte blieben auf dem Papier, so der eigenartige Entwurf für ein Theater, das dem verwöhntesten Geschmack eines mit allen Gütern der Erde gesegneten Fürsten nichts zu wünschen übriggelassen hätte. Furttenbach wollte in der Mitte eines achteckigen Saals eine runde Tafel für ganz wenige Personen auf einer Drehscheibe anbringen, die unterirdisch bedient werden sollte. Vier Telaribühnen ordnete er so an, dass sie, anstossend an vier Seiten der Umfassungwände, ein gleichseitiges Kreuz formten. Auf jeder Bühne war, bevor der Fürst mit den Gästen den Saal betrat, ein Bild bereitgestellt. Nachdem aus den dem Raume angegliederten Speisekammern der erste Gang des Festmahls aufgetragen worden war, hob sich der Vorhang der ersten Bühne. Nach Beendigung des Aufzugs ging das Mahl weiter. Eine Drehung der Tafel: Und vor den Blicken der Zuschauer lüftete sich der Vorhang der zweiten Bühne u. s. f.

Die deutschen höfischen Theater, deren Dekoration- und Maschinenwesen ganz unter italienischem Einfluss stand, wurden fast ausschliesslich in Sälen untergebracht. Über die Artung der dramatischen Darbietungen und über ihre Wiedergabe klärt ein „Gespregspile“ betiteltes Werk auf.

Der Kastengeist jener Tage und ihr Hang zum Lehrhaften prägen sich schon darin aus, dass die Bühnendichtungen nicht etwa ihrem geistigen Gehalte nach, sondern nach den Ständen eingeteilt werden, die an der Handlung beteiligt sind. Den Königen, Fürsten und der „Herren Ehrenstand" ist das gereimte Trauerspiel vorbehalten, dessen Schauplätze Schloss und Park sind. Der bürgerliche „Haus- und Mehrstand" kommt in den „Freudenspielen" zu Wort. Strassen, Märkte, Kirchen und Wohnhäuser genügen hier vollauf. Der „Bauer- oder Nährstand" tritt in karikaturistisch gedachten Schäferspielen auf, deren Szene die freie Natur oder ein Dorf zu sein hat. Will aber ein Dichter alle Stände in dem nämlichen Stück auf die Bühne bringen, so ist er auch verpflichtet, darauf zu achten, dass der Schauplatz standesgemäss wechselt.

Keine geringe Rolle ward an der deutschen Bühne dem Vorhang zugewiesen. Bei der Zergliederung der Bühne behandelt ihn der Verfasser der „Gespregspile" neben dem Spielplan der Bühne selbst und neben der Bedachung (Oberbühne mit den Verwandlungkulissen) als selbständigen Teil. Er beschreibt eine Musteraufführung und lässt den Vorhang dreimal wechseln, so dass die Zuschauer, die zu Beginn im Bühnenrahmen ein perspektivisches Gemälde erblickten „mit Säulen und antiken Bauwerken, aus denen grelle Flammen und dunkle Rauchmassen allerorts herausdringen", nacheinander in den Zwischenakten durch folgende Darstellungen überrascht und erfreut werden: Ein jonischer Säulenhof mit tiefer Perspektive; eine Seelandschaft mit Schiffen, Meerpferden und Walfischen; eine italienische Landschaft mit Lusthäusern und Brunnen. Es ist klar, dass man eine solche Vielzahl der Vorhänge nur verwerten konnte, wenn die Stücke, zwischen deren Abteile sie sich schoben, weniger gehaltreiche Dichtungen als prächtige Schaustellungen waren. Statt den Zuschauer anzuregen, in der kurzen Pause zweier Auftritte sich zu sammeln, die gewonnenen Eindrücke zu verarbeiten, diente der Vorhang der deutschen Renaissance lediglich der Zerstreuung.

Die Einführung der italienischen Prunkoper brachte eine völlige Umwälzung des nordischen Theaterwesens. Die bisher üblichen Saaltheater genügten nicht mehr. Besondere Opernhäuser mussten erstellt werden. Da für die technische Einrichtung der Bühne, für das gesamte Maschinen- und Dekorationwesen die Hilfe italienischer Meister unerlässlich war, übertrug man ihnen zumeist auch Entwurf und Ausführung der

Bauten selbst. So wirkten in Wien nacheinander Johann Burnacini und sein Sohn Ludovico Ottavio, der ein echter Barockkünstler war, während in München der Venezianer Santurini im Jahre 1657 auf dem Salvatorplatz den zweiten freistehenden deutschen Theaterbau errichtete. Auch seine Nachfolger Domenico und Gasparro Mauro dankten ihr vielseitiges, den phantastischsten Erfindungen gehorchendes Können den Lehrjahren in der üppigen Lagunenstadt. In Dresden gönnte man zwar die Aufrichtung des ersten Opernhauses einem deutschen Baumeister, Wolf Kaspar von Klengel. Allein für die Ausstattung der Bühne erschien doch die Berufung italienischer Dekorationmaler und Ingenieure geraten. Eine ähnliche Teilung der Aufgaben nahm man vor, als zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, nachdem August der Starke sich aufs neue die Königkrone Polens gesichert hatte, ein prächtigeres und geräumigeres Opernhaus von der gesteigerten Macht und dem so glücklich vermehrten Reichtum Zeugnis ablegen sollte: Pöppelmann leitete den Fassadenbau, der sich an den südöstlichen Eckpavillon des von ihm geschaffenen entzückenden „Zwingers" anlehnte; Alessandro Mauro herrschte im Innern. Er schuf eine Bühne von so beträchtlicher Tiefe, dass sie weit mehr denn die Hälfte des gesamten Innenraums ausfüllte, und stattete sie mit allen Errungenschaften der venezianer Theatertechnik aus. Dennoch erachtete man bereits zwanzig Jahre später einen Umbau für wünschenswert. Wieder war es ein Meister aus der Heimat Tiepolos, der ihn ausführte, Zucchi, der sich als Maler eines namhaften Ruhmes erfreute. Die wichtigste seiner Neuerungen bestand nicht in dem Ersatz der Galerien durch senkrecht übereinander angeordnete Logenränge, sondern in der Einfügung eines die ganze Breite der Bühne füllenden feststehenden Schlussprospektes von halbelliptischer Form. Wir dürfen in diesem einen Vorläufer des „Rundhorizontes" erblicken, dem das Bühnenbild des modernen Theaters so manche seiner stärksten Wirkungen schuldet. Vielleicht der glänzendste aller deutschen Theaterbauten vor dem Auftreten der Galli-Bibiena erstand in Hannover als Giustis Werk. Die vortrefflich durchdachte Anlage zeichnete sich überdies durch einen eigenartigen Versuch aus, die Bildwirkung der Barock-Kulissenbühne mit der Bildwirkung der feststehenden Renaissancebühne zu vereinen: Hinter den mehrfach gereihten Schlussprospekten fügte der Architekt für Städte-Ansichten drei strahlenförmig verlaufende reliefperspektivisch bemalte Gassen ein gleich jenen, die im Teatro Olympico in

endlose Tiefe zu führen scheinen. Friedrich dem Grossen blieb es vorbehalten, das erste grosse Theater in deutschen Landen aussen und innen und mit allem Zubehör von einem deutschen Künstler erstellen zu lassen: Das ruhig vornehme Alte Opernhaus unter den Linden zu Berlin ist in allen Teilen das Werk des Freiherrn von Knobelsdorf, der den Schöpfungen seiner italienischen Fachgenossen mit einer ebenbürtigen Leistung an die Seite trat.

Die glänzendsten deutschen Theaterbauten und Bühnenbilder des achtzehnten Jahrhunderts aber erzählen von den Taten der Familie Galli-Bibiena. Bevor von ihnen die Rede sein mag, gilt es, die Entwickelung der italienischen Theaterkunst im Zeitalter der Barocke zu verfolgen.

Die italienischen Künstler jener an produktiven Kräften überreichen Epoche dürfen sich berühmen, die künstlerischen Möglichkeiten der nach Illusion strebenden Bühne ausgeschöpft zu haben. Vollendetere Bühnenbilder als jene von Pozzos, Vincenzo Res, Righinis und vor allem der Galli-Bibiena lassen sich nicht denken, — sofern man die Illusionerzeugung als künstlerisches Ziel der Dekorationgestaltung gelten lässt. Wie immer man sich indes zu dieser Frage stellen mag: Die Anerkennung darf man den Meistern der Barocke nicht versagen, dass ihre Arbeitweise durchaus in Einklang mit der künstlerischen Gesamtkultur ihres Zeitalters stand, ja, dass die Bühnenbilder zu dessen Höchstleistungen zu zählen sind, so dass man sie nur dann verwerfen darf, wenn man den Mut hat, die Stilgebung der Barocke in Bausch und Bogen abzulehnen.

Die Kunstübung, die das Erbe der Renaissance antrat, um es nicht selten entgegen den Absichten der Erblasserin zu verwerten, wurde mitbedingt durch das Erstarken der Fürstengewalt wie durch die Ausbreitung des Protestantismus, der die katholische Kirche zunächst zur Abwehr des Angriffs und dann zur Aufnahme eines grosszügigen und erbitterten Rückeroberungfeldzuges drängte. Die Fürsten, die grossen Herren und die Kirche sind die Besteller aller umfangreicheren Kunstwerke, so die Merkmale der Barocke tragen. Also durchweg Auftraggeber, die über unbeschränkte oder doch mindestens über sehr grosse Mittel geboten. Noch niemals seit den Tagen der Diadochen oder der römischen Cäsaren war den Künstlern so sehr Erlaubnis und Pflicht, aus dem Vollen zu schaffen. Jeder Traum durfte sinnlich greifbare Wirklichkeit werden. Die Macht des

Fürsten und die Macht der Kirche waren die grossen Themen, deren Variationen zu schreiben alle Künste in ehrgeizigem Wettbewerb sich mühten. Beiden Gedanken eignete werbende Kraft. Und beide betonten das bestimmende Sein einer Zentralgewalt, der alles sich zu fügen hatte. Nicht als ihrer selbst kaum bewusste gefühlgeborene Ideen lenkten sie das geistige und materielle Leben der Zeit: Der Wille zur Herrschaft war hier klare Erkenntnis. Alle Eigentümlichkeiten der Barockkunst hängen aufs Innigste zusammen mit den Aufgaben, die ihr von den beiden Machthabern gestellt wurden, und die zu erfüllen die Künstler um so lieber sich entschlossen, als sie den obersten Grundsatz künstlerischer Formgestaltung aufs Strengste zu befolgen heischten: Den Grundsatz, dass das Ganze den Teil und nicht der Teil das Ganze zu bestimmen habe.

Bei fast allen Werken der Barocke erscheinen die Einzelheiten, sobald man sie für sich allein betrachtet, trotz ihrer technischen Vollendung ästhetisch wenig befriedigend, oft genug seltsam, aufdringlich, ja sogar abstossend und immer wieder werden die Grenzen verwischt, die zwischen Malerei und Plastik gezogen sind. Aber der Eindruck ändert sich sofort, wenn wir das Ganze auf uns wirken lassen und jede Einzelheit nur als ein mehr oder minder wichtiges Glied betrachten, das im Organismus des Kunstwerks eine bestimmte, genau umgrenzte Funktion auszuüben hat. Nun erst gewinnt der Teil Leben und zeigt sich in seiner wahren Bedeutung. Das System der Unterordnung aller Kräfte unter eine regelnde oberste Kraft ward von der Barocke so streng durchgebildet wie kaum von einem zweiten Stil. Sie verstand es, den Verhältniswert der Glieder zum Ganzen aufs Genaueste abzuwägen und die einzelnen Akzente unter sorgfältiger Zumessung der ihnen zukommenden Wirkungstärke so zu verteilen, dass sie alle an der Erzeugung einer grossen, einheitlichen Gesamtwirkung mit- und ineinanderzuarbeiten befähigt wurden. Aus bestimmenden und bestimmten Elementen, aus selbstherrlichen Trägern der künstlerischen Gedanken und beherrschten Massen formte die Barocke ihre grosszügigen Werke. So spiegelte sie getreu den wirtschaftpolitischen Aufbau der Gesellschaft. Wie sich die absolutistischen Regenten des achtzehnten Jahrhunderts die Mittel für die Verwirklichung ihrer hochfliegenden Baupläne zu verschaffen wussten, liessen sie auch keine Raumbeschränkung gelten ausser der von ihnen selbst gewünschten. Waren doch auch die Zeiten längst vorbei, da sich die Schlösser hinter schützenden Mauern

Aus den Tanzbildern

vor feindlichen Eroberunggelüsten und jähen Überfällen bergen mussten. Paläste und Gärten mochten sich dehnen, soweit sie wollten. Kein Wunder darum, dass die Architekten der Barocke die Fähigkeit, grosszügig zu gestalten, zu immer höheren Leistungen emporbildeten, und dass sie eine unfehlbare Sicherheit in der Lösung selbst der verwickeltsten Grundrissaufgaben erlangten.

Allein nicht minder charakteristisch für die Barocke ist der Drang zu Gefühlüberschwang und zu Phantastik. Gesteigertes Leben war der natürliche Formwille der Zeit. Er wirkte sich aus in den verzückten Heiligengestalten, mit denen Fassaden und Innenräume der Kirchen sich bevölkerten, in den Malereien, die sich kaum je ganz mit Irdischem begnügten und die weitgespannten Decken der Gotteshäuser wie der Prunksäle ihrer konstruktiven Aufgabe, den Raum nach oben abzuschliessen, enthoben, um dem Auge das Schweifen in das Grenzenlose zu vergönnen. Er wirkte sich nicht minder aus im Schwung der Linien bei allem, was der bildende Künstler schuf, bei der Verwendung von Architekturgliedern, die mitgerissen scheinen von Ekstase. Den Zug gen Himmel, leidenschaftliche Beseelung der Form: Mit der Gotik hat die Barocke sie gemein. Aber die kirchliche Kunst der Frühzeit und der Spätzeit werden dennoch durch jene weite und tiefe Kluft getrennt, die der Protestantismus gesprengt hatte. Die Religiosität der Gotik war naiv und entstammte dem natürlichen Gefühl. Dortmals gab es nur einen Glauben, dem alle Abendländer anhingen. Fern lag der Wunsch, andere denn die Ungläubigen, die Heiden zu bekehren, jenen Menschen, deren Geistigkeit sich in den Formen der Gotik verklärte: War doch kein einziger da, der innerhalb des grossen Bundes der Christenheit der Bekehrung bedürftig war. Die Religiosität der Barocke war bewusst und konnte auf die Mitarbeit beratender Klugheit nicht verzichten. Millionen Gläubige hatte Rom verloren. Sie alle oder doch ihre Mehrzahl zurückzugewinnen, zum mindesten die Werbekraft des Protestantismus zu brechen, war eine Lebensfrage für die katholische Kirche. So viel wissender, so viel skeptischer war die Menschheit geworden, so viel an inniger, selbstverständlicher Gläubigkeit war dahingeschmolzen. Das waren Tatsachen, mit denen man rechnen musste, auch wenn man sie um keinen Preis eingestehen durfte. Und man ersetzte die Einbusse an echter Frömmigkeit, indem man ein Gefühl von zehnfacher Stärke vortäuschte.

Das Wagnis hätte missglücken müssen, wäre nicht jenes Zeitalter im Besitze der vielfältigsten und verfeinertsten Hilfmittel gewesen. Technische Schwierigkeiten waren für die Künstler der Barocke blosse Worte. Diese Architekten, Bildhauer und Maler waren zugleich Instinktmenschen und kühlste Rechner, Phantasten und Mathematiker. Auf alle Sinne wollten sie wirken und konnten wie ein Naturwissenschaftler, der ein geläufiges Experiment vornimmt, jederzeit abwägen, welche Mittel sie benötigten, und wie sie sich ihrer in diesem, wie in jenem Falle zu bedienen hatten. Die ganze Kultur stellte sich auf die bewusste Erzeugung von Illusionen ein — die Kunst musste ihr folgen.

Wo aber schien das Illusionprinzip besser am Platze, als dort, wo der Welt des Seins die Welt des Scheins gegenübertrat? Das wirkliche Leben konnte und wollte der theatralischen Aufmachung nicht entraten: So musste das Theater selbst einen Einfluss und eine Bedeutung gewinnen, deren es sich kaum je zu rühmen vermochte. Hier konnten Maler und Baumeister — und die meisten grossen Dekorateure waren beides in einer Person — alle Wagnisse stolzester Träume leben, hier winkte jedem Wunsche die Erfüllung.

Gemalte Architekturen verdienen stets besondere Beachtung, weil sie offenbaren, was ein Geschlecht bauen möchte, wenn seinem Schaffensdrang keine Schranken gezogen wären. Die Baumeister der Barocke, so souverän sie schalten durften: Die Baustoffe, die sie bei der Errichtung von Gebäuden nun einmal zuhilfe nehmen mussten, und hunderte von Rücksichten auf allerhand praktische Zwecke legten doch auch ihnen Fesseln an. Das Theater befreite sie von diesen. Hier gab es keine Wünsche von Auftraggebern, hier gab es keine Naturgesetze, nur Schönheit, Pracht und Glanz. Niemand hinderte sie, Paläste emporsteigen zu lassen, wie sie die Phantasie in Märchenländern schaut. Ob ein Pfeiler, dessen Stamm aus Frauengestalten sich fügte, ein Gewölbe zu tragen fähig war oder nicht — wer fragte danach, wenn er nur so dastand, dass man glaubte. Endlose Säle, deren Aufwand auch der reichste König nicht zu bestreiten vermöchte, durften sie unbekümmert aneinanderreihen und Wände, Säulen, Decken, Pfeiler und Boden aus Gold und edelsten Gesteinen bilden. Kein Wunder war mehr unmöglich. Wolken, luftige Träger von Göttern und Feen, senkten sich, die Erde tat sich auf und spie missgestaltete Ungeheuer aus, Bäume, mit mehr Blüten gesegnet denn

die üppigsten Gewächse Indiens, verschlangen Äste und Zweige zu bunter Wildnis. Und alle die zahllosen Träume einer in Rausch versinkenden Einbildungkraft — errechnete der Mathematiker und Ingenieur. Mochte man ruhig wissen, dass es eine solche Welt nicht gab: Während man sie sah, sollte man an sie glauben, sollte sich betrügen lassen durch das Hexenwerk des Künstlers und an dem Betrogenwerden seine Freude haben.

Das Theater der Renaissance hatte die Abstammung von jenem der Antike nicht verleugnet. Selbst die glänzendsten Schöpfungen wie das Teatro Olympico oder das Teatro Farnese waren freistehend gedachte Bauten, die nur gleichsam nachträglich aus Zweckmässigkeitgründen in einen Saal versetzt wurden. Die Decke steht bei solchen Saaltheatern in keinem organischen Zusammenhang mit Zuschauerraum und Bühne. Sie ist Schutzdach und weiter nichts. Die Barocke verfuhr anders. Ihr war der Zuschauerraum in allen seinen Teilen, Parterre, Ränge, Decke, waren Proszenium, Bühne, Vorhang und Bühnenbild eine künstlerische Einheit, deren Einzelheiten dem bestimmenden obersten Gedanken des Festsaals untergeordnet wurden. Eines Festsaals, der sich schied in eine wirkliche Welt voll von Sinnenfreuden und lockendem Leben und in eine unwirkliche der erlesensten Traumherrlichkeiten. Bei Anlage und Dekoration des Zuschauerraums war wiederum zu bedenken, dass dem Herrscher vor allen das Recht zustand, die Wunder der Bühne zu geniessen, dass der Fürst sehen und gesehen werden wollte, und dass das Theater, wie es seiner Lust diente, zugleich Zeugnis abzulegen hatte von seiner Macht und von seiner Grösse.

Auch das Bühnenbild selbst gestaltete die Barocke anders denn die Renaissance getan hatte. Sie verabschiedete nicht allein das feststehende Bild, weil ihre Sucht, zahllose Überraschungen zu bieten, mit so kärglich bemessener Schaupracht sich nicht zufrieden geben konnte. Nachdem die Technik ein Mittel ersonnen hatte, Schlag auf Schlag Verwandlung auf Verwandlung folgen zu lassen, durfte und wollte sie es auch frei betätigen. Allein selbst die Auffassung vom Wesen des Raums änderte sich von grundaus. Die Renaissance stellte den Raum als reine Dreidimensionalität dar. Alle Raumwerte der Erscheinung ordnete sie so an, dass die Körper — fast durchgängig Architekturen — sich mit einer vorderen Fläche parallel zum Bühnenrahmen stellten. An ihnen vorbei wanderte das Auge immer geradeaus dem in endloser Ferne liegenden Augenpunkte

zu. Die wachsende Entfernung liess sich an dem Kleiner- und Kleinerwerden der nicht in Verkürzung gesehenen Körpervorderflächen ablesen, fast wie an einem in gleiche Teile gegliederten Meterstab. Die stete Wiederkehr des nämlichen, sehr einprägsamen Ornaments auf der Ebene des Bodens verstärkte diesen Eindruck. So entstand das einfachste, klarste Raumbild, und so entstand seine symmetrisch-monumentale Gestaltung. Die Barocke hingegen liebte das Reizvolle, Mannigfaltige. Nicht immer, aber doch häufig genug hob sie die Symmetrie des Bühnenbildes auf, womit sie freilich auch die strenge Monumentalität preisgab. Sie stellte dann die Bauten übereck, gewährte schräge Einblicke in weite Räume, ersetzte mit besonderer Vorliebe die geradlinigen Architekturen und die geraden Strassen durch gerundete Bauten und gekrümmte Strassen und liess das Auge in Kuppelräume und Treppenhäuser mit geschwungenen Rampen sehen. Damit erhielt sie zugleich die Freiheit, dem Bühnenbild eine weit „malerischere" Verteilung von Licht und Schatten zuzumessen, als man vermocht hatte, solange man die Tiefenbewegung durch Hell und Dunkel nur in einem Hintereinander von beleuchteten und nicht beleuchteten Zonen kenntlich gemacht hatte. Auch dies entsprach der neuen Auffassung von den raumdarstellenden Aufgaben der Kunst, die nicht so sehr aufs Genaueste zu errechnende Distanzen als die unendliche Weite selbst versinnlichen sollte. Überraschende Ausblicke entstanden nun, Überschneidungen von pikantestem Linienreiz, Lichtwirkungen, die das Auge bestrickten. Endlich mag man noch aus einer besonderen Erwägung die malerische Anordnung von Architekturen und Gegenständen aller Art vorgezogen haben: Die vollkommene Illusion war durch ihre Hilfe weit leichter zu erreichen. Bei einem Bühnenbild, dessen perspektivische Zeichnung den Blick einen Weg zurücklegen heisst, der rechtwinklig zur Bühnenvorderwand (zur Fläche des Vorhangs) verläuft, und ihn dem „Augenpunkte" zuführt, kann die Täuschung nur von einer einzigen Stelle aus aufrechterhalten werden, nämlich von jener, die genau wagrecht dem angenommenen Augenpunkte gegenüberliegt. Je weiter man sich von diesem Platze entfernt, desto mehr verschiebt sich das Bild, desto unbefriedigender wird der Eindruck, und desto peinigender der Drang, dorthin zu gelangen, wo eine reine Wirkung auf das Auge wartet. Die bekannten illusionistischen Deckenmalereien der Barocke leiden unter diesem Mangel. Freilich wird er vor ihnen viel heftiger verspürt. Denn

unser Wissen, dass die Decke ein wagrechter oder zum mindesten gewölbter Raumabschluss nach oben ist, widersetzt sich der Vergewaltigung durch den Künstler, der uns glauben machen will, dass die aufrechtstehenden Wände sich in die Decke hinein fortsetzen und nur enden, um dem Auge den Anblick des Himmels und der Wolken zu schenken. Dagegen lassen wir uns gern überreden, dass hinter dem Rahmen der Bühne ein weiter Raum sich dehnt, weil keine Erfahrung uns zwingt, den Raumabschluss in einer bestimmten Entfernung zu erwarten. Trotzdem: Je sorglicher geschult ein Auge ist, je mehr es gewohnt ist, jedem Reize zu antworten und ständig zu beobachten, desto unerträglicher wird ihm der Anblick von Körpern, deren Verkürzunglinien sich nicht nach seinem eigenen Wandern richten, vielmehr verharren — weil eben die Körper keine plastischen Dinge im Raum sondern Flächen sind, die Plastizität vortäuschen. Diesen Fehler behebt die Kulisse bei Wiedergabe von schräggestellten Architekturen usw. allerdings auch nicht. Aber sie mildert ihn, macht ihn minder fühlbar. Denn weil ihre Verkürzunglinien nicht dem Augenpunkt irgend eines der Theaterbesucher zustreben, sondern den Verschwindungpunkten, die seitab im Unendlichen zu suchen sind, wird selbst dem Geübtesten die Nachprüfung erschwert. Darum mussten die auf makellose Illusionwirkung erpichten Dekorateure bei dem malerischen Bildaufbau landen. Sie mussten es um so eher, als das ehemals rein höfische, exklusive Theater allgemach zu einer Stätte der Volkbelustigung wurde, so dass dem Wunsch aller Besucher, die Wunder der Bühne mitzugeniessen, wenigstens einigermassen Rechnung zu tragen war. Noch freilich hatte auch in der Spätzeit der Barocke die Allgemeinheit keine Rechte im Theater. Sie war geduldet. Nur dem Einen zuliebe breitete die Kunst all ihre Herrlichkeiten aus. Baute der Malerarchitekt daher sein Werk so auf, dass es dem Fürsten von seinem Platze aus die ungetrübteste Illusion gewährte, so hatte es seinen nächsten Zweck erfüllt. Und so zeigt sich aufs Neue, wie eng verknüpft das Kunstschaffen der Barocke mit der absolutistischen Gesellschaftordnung des späten siebzehnten und des achtzehnten Jahrhunderts war.

Die ästhetischen Bedenken gegen die illusionistische Auffassung des Bühnenbildes werden selbst dann nicht zerstreut, wenn die vollkommene Täuschung gelingt. Denn eben darum handelt es sich, ob ein solcher Betrug des Auges verstattet ist. Jedes Kunstwerk ist eine Welt

für sich, deren Geschlossenheit und Eigenbedeutung just davon abhängt, dass sie als etwas für sich Bestehendes empfunden wird, dass sie losgelöst wird von der Welt des Wirklichen, in der wir befangen bleiben. Je entschiedener die Trennung durchgeführt wird, desto leichter hat es das Kunstwerk, sich durchzusetzen. Die stilisierte Bühne, die sich bei der Charakterisierung des Handlungortes auf Andeutungen beschränkt, vielleicht sogar auf jede Deutlichmachung verzichtet, spricht mit aller Schärfe aus: Hier ist das Reich der Dichtung, des schönen Scheins, das Reich der Kunst — dort seid Ihr, die Ihr lebt, und dort ist Euer Reich: Wirklichkeit und Natur. Die Illusionbühne aber scheint nur aus einer Wirklichkeit in eine andere überleiten zu wollen. Den Meistern der Barocke war die Gefahr unkünstlerischer Wirkung wohl vertraut. Allein ihrem schier unbegrenzten technischen Vermögen war die Lust, alle seine Fähigkeiten zu entfalten, letzter Schwierigkeiten spielend zu spotten, viel zu drängend. Sie suchten und fanden einen Umweg, um zu künstlerischen Wirkungen zu gelangen: sie schufen die Bühnenbilder so phantastisch, so von Grund aus anders denn die Bilder, die das Auge Tag für Tag empfing, dass das Bewusstsein, in eine unwirkliche Welt versetzt zu sein, den Zuschauer keinen Augenblick verlassen konnte. Natürlich gaben die Kostüme den Dekorationen an Phantastik nichts nach. Auch ihre Wahl vollzog einzig der Wunsch, eine reiche künstlerische Wirkung zu erzielen. Auf Mannigfaltigkeit der Formen und der Farben hatte man vor allem acht.

Waren die beliebtesten Bühnenwerke — Opern, Feerien, Ballette und für Kirchenfeste Sakralhandlungen — doch zuallererst Schaustellungen. Dem Massenaufgebot mitwirkender Personen entsprach das Massenaufgebot an Baugliedern. Und eben weil die Geschicklichkeit des Regisseurs in der immer neu Bild auf Bild erzeugenden Gruppenzusammenstellung ruhte, durften kaum in irgend einer Dekoration Bauwerke fehlen, deren Pfeiler, Bogen, Treppen, Terrassen, Balkone den Leiter der Aufführung einluden, all sein Können und all seine Erfindunggabe herzugeben. Nicht wenig Bühnenbilder der Barocke sind uns in Stichen überliefert worden. Ich erinnere an die Stiche Küssels nach den Dekorationen Santurinis, wie an jene nach den Schöpfungen des Ferdinando und des Guiseppe Galli-Bibiena. Wollen wir uns aber eine Vorstellung von dem Farbenzauber jener Theater-Schaustellungen machen, so mögen wir an Tiepolos berauschende Werke denken.

Nun noch wenige Worte über den Anteil an der Entwicklung des italienischen und damit des europäischen Bühnenbildes aus dem Zeitalter der Barocke. Pozzo (vermutlich ein Abkömmling der deutschen Familie Brunner) wohl die genialste künstlerische Persönlichkeit aus den Reihen der Gesellschaft Jesu, Architekt und Ingenieur in einem, bildete die Kulisse zur Trägerin vollkommener Illusion aus. Er unterschied Schieber mit geraden Rinnen, die parallel zum Vorhang standen, und solche mit ein wenig schräg gegen die Mittelachse gerichteten Rinnen. Diesen, deren sich die „italienische Manier" bediente, gab er den Vorzug. Sie seien „bequemer für diejenigen, so denen spielenden Personen einsagen (Souffleure) oder die Schieber ziehen, oder dergleichen niedere Arbeit verrichten, weilen sie viel verborgener stehen und mit mehr Freyheit ihr Ambt verwalten können", wie er in seinem Werke „Perspektivae Pictorum atque Architektorum libri tres" ausführt. Besondere Sorgfalt wandte er dem Ausbau der Unterbühne zu. Obwohl bei Anordnung des Augenpunktes in die Mittelachse des Theaters, an der Pozzo grundsätzlich noch festhielt, die schräge Stellung der Kulissen die Anwendung der Reliefperspektive sehr erschwerte, brachte es der Jesuitenkünstler doch so weit, dass er sogar Rundbauten täuschend wiederzugeben vermochte. Auf das Hilfmittel des Modells verzichtete er: Als ein unübertroffener Könner war er der Ansicht, dass es für den, der die Gesetze der Perspektive wahrhaft beherrsche, Schwierigkeiten oder gar Unmöglichkeiten nicht geben könne. An seinem Vorbilde richteten sich die Späteren empor.

Die grosse Oper, auf deren Bedürfnisse man den Theaterbau zuschnitt, verlangte ausgedehntere Räume, zumal es allmählich üblich ward, den Zutritt zu den dramatischen Vorführungen auch weiteren Kreisen zu gestatten. Mit der Tätigkeit des um Einfälle niemals verlegenen Architekten Motta beginnt die Umgestaltung des italienischen Renaissancetheaters mit dem Amphitheater als Hauptmotiv des Zuschauerraums in das Logen- und Rangtheater der Barocke, das bis in unsere Tage der Typus des Theaterbaus geblieben ist. Kannte man in Italien doch längst mehrere senkrecht übereinander angebrachte Ränge. Es galt nur, den Grundsatz auf den geschlossenen Zuschauerraum des geschlossenen Theaters zu übertragen. Im achtzehnten Jahrhundert ist die allgemein übliche Gestaltung des italienischen Theaters diese: Noch immer ist die Grundform der äusseren Umfassungmauern ein mehr oder minder langgestrecktes

Rechteck. Der Zuschauerraum zerfällt in Parterre und Ränge. Jenes wird im Grundriss bald glocken-, bald hufeisenförmig, in vereinzelten Fällen auch polygonal gebildet. Die Ränge folgen in 3—6 Geschossen der Kurve des Parterres; die Logenwände stehen selten senkrecht zur Brüstung, meist streben sie schräg der Bühne zu, damit den Schaugästen deren Anblick erleichtert wird. Das monumentale Portalmotiv der Eingänge links und rechts von der Vorbühne ist verschwunden. Die Logenränge ziehen sich bis zur Vorbühne, ja selbst in die Seitenwände des Proszeniums sind bei der Mehrzahl der Theaterbauten Logenabteile von besonderer Geräumigkeit eingefügt. Die Vorderrampe der Vorbühne schliesst nur in vereinzelten Fällen horizontal ab. Fast immer krümmt sie sich in feinem Linienschwung dem Parterre entgegen. Sie ist ein Raum, der das jähe Aufeinanderplatzen zweier verschiedener Welten hemmt. Überdies scheidet das vertiefte Orchester sie von der eigentlichen Bühne. Der ganze Zuschauerraum einschliesslich der Bühnenumrahmung wird als einheitlicher Raum behandelt. Eine horizontale oder gewölbte Decke voll üppigster Phantasien in Malerei und Stuck begrenzt ihn nach oben. Aus ihrer Mitte senkt sich in den Pausen der mit zahllosen Kerzen besteckte Kronleuchter, der während des Spiels unter dem Dachstock verborgen hängt. Der um des festlichen Charakters willen reichlichst bemessene dekorative Schmuck steigert sich zu erlesenem Prunk an der fürstlichen Mittelloge des vornehmsten Rangs und an der Umrahmung der Bühne samt Vorhang. Die Bühne selbst zerfällt in den eigentlichen Spielplan mit Kulissen, Schlussprospekten, Vorrichtungen für Wasserkünste, Versenkungen usw., in die Unterbühne und die Oberbühne (Schnürboden). Die Mechanik wird aufs raffinierteste verdeckt. Nicht minder die Maschinerie der Beleuchtung, die, wenngleich nur Kerzen und Öllampen zur Verfügung stehen, dennoch alle Tageszeiten, Dämmerung, Mondglanz und überirdische Lichterscheinungen dem Auge vorzugaukeln vermag.

Bei der Übertragung des Typus in die Einzelgestaltung überliessen sich die Künstler der Barocke ganz ihrer schöpferischen Erfindunggabe, die sie von Fall zu Fall je nach den besonderen Wünschen der Besteller und nach der Lage des Bauplans stets die richtige Lösung finden liess. Darum sind die Werke Tordiones, Vincenco Res, Jollis, Javanoras, Vanvitellis, Seghezzis, Giustis, der Meister aus der Familie Galli-Bibiena und wie die Architekten alle heissen mögen, die bald Italien, bald Deutsch-

land, bald Polen ihr vielerprobtes Können leihen mussten, zugleich einander nah verwandt und doch auch wieder so verschieden wie die schöpferischen Persönlichkeiten selbst es waren. Das Theater S. Carlo in Neapel (von Medrano und Carsala) war das üppigste Bühnenhaus auf italienischem Boden und wurde an Umfang nur von dem zu Turin (Architekt Graf Alfieri) übertroffen, dessen steifere Pracht freilich die Beeinflussung durch die in Frankreich beliebte Stilübung verrät. Bei allen Theaterbauten der Barocke mussten die Architekten in Rechnung stellen, dass die Bühne zwar meistens dramatischen Darstellungen zu dienen hatte, dass sie aber jederzeit sich in einen an den Zuschauerraum anschliessenden zweiten Festsaal verwandeln lassen musste. Auch mit der Ausführung dieser flüchtigsten Festdekorationen beauftragte man die namhaftesten Künstler. So entwarf Vincenco Re für die Hoffestlichkeiten des Jahres 1745 Einbauten in die Bühne des Teatro S. Carlo, die an Pracht und Formenreichtum nicht zu überbieten waren, und als Guiseppe Galli-Bibiena lebte, gab es keine Feier an einem der Höfe Europas, bei welcher der erste Meister schmückender Kunst fehlen durfte. Dass die Künstler der Barocke mit Freuden ihre volle Kraft an so vergängliche Dinge wandten, bezeugt, welch starke Schöpferpersönlichkeiten sie waren: sie waren sich ihrer nie versagenden Kraft bewusst, und nicht das fertige Werk, sondern das Schaffen selbst war ihnen Freude. Auf Einzelheiten kann in diesem kurzen Abriss der Bühnenbildentwickelung nicht eingegangen werden. Wer sich für die Wandlungen des Theaterbaus besonders interessiert, lese das grundlegende Werk von Hammitzsch „Der moderne Theaterbau", dem die vorliegende Arbeit in ihren baugeschichtlichen Ausführungen sich anschliesst.

Die Galli-Bibiena haben ihre glänzendsten Pläne diesseits der Alpen verwirklicht. Stammvater der Familie war der Maler Giovanni Maria Galli-Bibiena. Bologna war der Platz seines Wirkens. Berühmt ward er durch seine Söhne Ferdinando und Francesco. Der ältere des Brüderpaars war die erste geniale Schöpfernatur dieser Familie, die so viel Rasse, Kraft und Kultur im Blute hatte, dass sie während dreier Generationen auch nicht eine einzige Mittelmässigkeit hervorbrachte. Ferdinando, von dem auch zahlreiche Schriften über Baukunst, Perspektive, Architektur und Malerei auf uns gekommen sind, verbrachte die längste Zeit seines Wirkens am österreichischen Kaiserhofe, nachdem er zuvor seine

neue Art, das Bühnenbild zu gestalten, in Parma, Mailand, Neapel und Spanien erprobt hatte. Er war der Erfinder des unsymmetrisch aufgebauten malerischen Bühnenbildes, das dem Theaterbesucher keine Verkürzunglinien zeigt, die dem einer bestimmten Stelle des Zuschauerraums zugeordneten Augenpunkte zustreben. Ferdinando starb 1743 in Bologna, halb erblindet, aber mit ungebrochener Kraft des Geistes und der Phantasie. Von seinen drei Söhnen, Alessandro, Guiseppe und Antonio erbte der zweitgeborene das Genie. Sie alle waren, solange ihr Vater das Amt des „ersten Theatral-Ingenieurs" am Wiener Hof bekleidete, seine Gehilfen. Als Ferdinando sein Augenübel zum Rücktritt zwang, trat, wie er selbst gewünscht und bestimmt hatte, Guiseppe an seinen Platz. Unerschöpflicher an Einfällen war kein Künstler in der gestaltungfrohen Barocke und keiner war gefeierter und umworbener von allen Fürsten und Grossen Europas. In Österreich wirkte er zu Wien, Prag, Linz und Graz — in Venedig und in Spanien (hier mit seinem Vater Ferdinando) war er tätig — die Opernhäuser zu Bayreuth und Warschau sind seine Werke — er leitete den letzten glänzenden Bau des Dresdner Theaters neben dem Zwinger — und seine spätesten Dekorationwunder schuf er am Berliner Opernhaus für Friedrich den Grossen. Er starb 1757, ein Jahr nach Ausbruch des siebenjährigen Krieges, der dem heiter-schönen Kunstleben in Berlin wie in Dresden ohnedies ein Ende setzte. Gleichbedeutend war Guiseppe als Theaterbaumeister, als Bühnenbildmaler, Dekorateur der Zuschauerräume und improvisierten Einbauten, als Ingenieur und Maschinenmeister. Vielleicht sein erlesenstes Werk war das riesige Freilichttheater zu Prag, das anlässlich der Krönung Kaiser Karl VI. zum König von Böhmen entstand. Die Bühne, die vom Zuschauerraum nicht durch einen Rahmen sondern durch zwei hochragende Pavillons zur Aufnahme der Singchöre getrennt wurde, war 63 Meter lang. An ihrem Ende wurden plastische Versatzstücke in geeigneter Verkleinerung aufgebaut. Nicht weniger denn 3000 Zuschauer vermochte der Raum zu fassen. Reichten Alessandro und Antonio auch nicht an ihren Bruder heran, so waren sie doch Künstler von hohem Rang. Der älteste Sohn Ferdinandos ward schon früh an den kurpfälzischen Hof berufen. Die vornehm-stolze Jesuitenkirche und ein Opernhaus in Mannheim, das 1746 einem Brand zum Opfer fiel, sind seine Hauptwerke. Antonio wirkte zuerst als Gehilfe seines Vaters, dann als der seines Bruders in Wien,

wo er die grosszügigen Theaterfresken der Peterskirche malte, endlich nach mannigfachen Fahrten durch Ungarn in einer Reihe italienischer Städte. Seine wichtigste Arbeit war das „Teatro Communale“ in Bologna. Mit Guiseppes Sohn Carlo starb die ältere Linie der Galli-Bibiena aus. Was er in Bayreuth und später in Wien von seinem Vater gelernt hatte, durfte er in dem alten Stammland seiner Familie, an den Höfen Schwedens, Dänemarks, Frankreichs, Hollands und Spaniens, ja selbst in Russland bewähren. Francesco, der jüngere Bruder Ferdinandos gab diesem nur wenig an Bedeutung nach. Das Zusammenarbeiten der beiden Geschwister in Wien war ein so inniges, dass sich bei vielen Werken der Anteil der beiden Brüder kaum bestimmen lässt. Wie zu Beginn seines Lebens wirkte er zu dessen Ende in Italien, nachdem er zuvor noch das Theater in Nancy erbaut hatte. Francesco hatte nur einen Sohn, der den Ruhm der Familie aufrecht erhalten konnte: Giovanni, der sein an Erfolgen reiches Leben in Lissabon beschloss.

Die Mitglieder der Familie Galli-Bibiena waren die letzten Grossmeister der Barocke. Schon um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts begann der französische Einfluss den italienischen abzulösen. Das graziöse, anmutige Spiel der Rokokoformen hielt seinen Einzug in die Theater. So entstanden Innenräume von bezauberndem Reiz wie jener des von Cuvilliers erbauten Münchner Residenztheaters, das den Opern Mozarts eine Heimstätte von seltener Harmonie bieten konnte und noch bietet. Auch deutsche Baumeister wie Stuber in München, von dem uns wunderlich-phantastische Entwurfskizzen für den Umbau des Theaters S. Salvator erhalten sind, bequemten sich dem französischen Geschmack. Nicht lange aber, so wandelte sich dieser und ersetzte die spielerische Willkür des Rokoko durch die bindende Strenge des Klassizismus.

Der Italiener Servandoni war in Paris Vorkämpfer dieser neuen Richtung auf dem Gebiet des Theaterbaus und der Bühnenbildgestaltung. Noch freilich hielt auch er an Pracht des Ausstattungwesens fest, doch wollte er von der Phantastik der Galli-Bibiena nichts wissen. An Abbildern der erhabensten Erscheinungen, so die Wirklichkeit bereit hielt, wollte er Schönheit und Grösse zeigen. So baute er für das Dresdner Opernhaus, an das er als Guiseppe Galli-Bibienas Nachfolger berufen ward, das Bühnenbild des nächtlichen Rom auf, zeigte einen Garten mit Springbrunnen, Wasserfall und das mondbeglänzte Kapitol. Auch in Wien

zog der französische Geschmack ein. Das Hoftheater ward im Sinn der neuen Auffassung umgebaut und das kleine vornehme Theater zu Schönbrunn zeigte die kühle, geläuterte Formenharmonie der klassizistischen Kunst, deren begeisterte Verfechter auf deutschem Boden Winkelmann und Lessing wurden.

Allein nicht nur der Stil wandelte sich: auch die Bestimmung des Theaters wechselte und mit ihr die Baugestaltung. Seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ward es üblich, der Allgemeinheit das Theater gegen Bezahlung des Eintrittpreises zu öffnen. War der nicht zu den Vornehmen gehörige Zuschauer vorher lediglich geduldet, so war er jetzt ein Gast, der das Recht auf seinen Platz gekauft hatte: damit zugleich den Anspruch, von seinem Platz aus die Vorgänge auf der Bühne sehen sowie Sänger und Orchester hören zu können. Die Architekten wurden vor die Aufgabe gestellt, zunächst vor allem zweckmässig zu bauen. Die schöne Raumverschwendung hörte auf, die Sichtverhältnisse besserten sich, freilich nicht selten auf Kosten der ästhetischen Wirkung des Ganzen. So ward der Boden bearbeitet für die „Schaubühne als moralische Anstalt" wie Schiller sie forderte.

Als in Stuttgart das erste Opernhaus entstand, war die deutsche Kunst bereits dem Bann der französischen verfallen. Das Schloss zu Versailles war Vorbild aller Schlossbauten geworden. An dieses gepriesene Muster dachte Retti, als er das vornehme „Neue Schloss" entwarf. Er wandelte auch den oberen Saal des Lusthauses in einen Opernsaal um. Den Vorhang malte Scotti. Die Entwürfe der Dekorationen vertraute man dem Italiener Colomba an. Der Erbauer des entzückenden Schlösschens Solitude, Pierre Louis Philippe de la Guepière, wirkte seit 1751 in der schwäbischen Residenz als Theaterbaumeister und Theatertechniker. Von ihm stammt der Plan des grosszügigen Umbaus, den er an dem Opernhaus vornehmen wollte. Noch bestimmte er für den Zuschauerraum und für die Umrahmung der Bühne mit ihrem weit vorspringenden Proszenium die leichten Rokokoformen, aber das Äussere wollte er in strengem, fast nüchternem Klassizismus gestalten. Mit Servandonis dekorativer Tätigkeit in den Jahren 1763 bis 1764 schloss die erste Blütezeit des Stuttgarter Theaterwesens ab.

Sobald die Theater gegen Erlegung eines Eintrittgeldes jedermann grundsätzlich geöffnet wurden, hatten sie keinen Platz mehr im Rahmen einer Schlossanlage. Sie wurden zu selbständigen Bauten, die nun alles, was nur irgend zu ihrem Betriebe gehörte, in eigene Räume aufzunehmen hatten. Schon das achtzehnte Jahrhundert hatte solch freistehende Anlagen gekannt, wie schon mehrfach erwähnt ward. Den französischen Architekten Soufflot und Louis gebührt mit an erster Stelle der Ruhm, jenen Typus des modernen Theaterbaus aufgestellt zu haben, an dem erst unsere Zeit Umbildungen vorgenommen hat. Da die Theater von den Angehörigen aller Gesellschaftklassen besucht wurden, deren betonte Trennung dem achtzehnten wie auch dem neunzehnten Jahrhundert wünschenswert erschien, musste man für genügenden Raum sorgen, um während der Pausen die Menge der Zuschauer, die nun ständig wuchs, unterzubringen. Und weil der Besuch des Theaters zumindest für die Wohlhabenden auch ein gesellschaftliches Ereignis war, galt es, den Wandelgängen, den Foyers der vornehmen Ränge, den Erfrischungräumen usw. den festlichsten Eindruck zu sichern. Nicht minder musste schon die äussere Erscheinung des Bühnenhauses von seiner Bestimmung, der Freude und der Verschönerung des Lebens zu dienen, erzählen. Kein Gedränge durfte entstehen, für Ausgänge in Fällen der Not war Sorge zu tragen. Auch mussten in den Theatern, nachdem die meisten von den Stadtverwaltungen an Intendanten verpachtet worden waren, sämtliche Büroräume der Leitung und des Betriebs Unterkunft finden. So entstand der Typus des freistehenden, absichtvoll prächtig ausgestatteten Baus mit wenigstens einer dekorativen Schaufassade und mit zahllosen Nebenräumen. Die Hofoper in Wien, das Scalatheater in Mailand (das freilich noch zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts errichtet wurde) und vor allem die Grosse Oper in Paris, mit der ihr Erbauer Garnier der nach ihr genannten Strasse den wirkungvollsten Abschluss schenkte sind seine glänzendsten Muster. Dass die Spätzeit des neunzehnten Jahrhunderts auch auf diesem Gebiet keine monumentalen Schöpfungen von bleibendem Werte schuf, vielmehr in einer üblen, protzigen Renaissancenachahmung sich gefiel, lag nun einmal an dem allgemeinen Unvermögen der Zeit, wahrhaft Eigenes zu erzeugen.

Einen bedeutsamen Fortschritt in der äusseren Baugestaltung bildete Schinkels Schauspielhaus in Berlin: Zuschauerraum und Bühne überragen, unter einem Dache vereint, alle übrigen Bauteile, die in beträchtlicher

Tiefe zurückbleiben, so dass die Haupt- oder Nebensächlichkeit der Innenräume weithin sichtbaren Ausdruck findet. Aber erst Gottfried Semper gelang es, den letzten Schritt zu dem Ziel zu gehen: äussere und innere Gliederung des Baus sich decken zu lassen. An seinem berühmten Hauptwerk, dem alten Hoftheater zu Dresden, zog er noch Zuschauerraum und Bühne unter gemeinsamem Dach zusammen. Aber die Kurve des Zuschauerraums, die bei allen früheren Bauten sich im Inneren des zum Rechteck gefügten Mauerwerks verbarg, erhob er zum bestimmenden Motiv der äusseren Gliederung. Bei einem späteren Entwurf für Rio de Janeiro überhöhte Semper das Bühnenhaus über den Zuschauerraum, der wie in Dresden gegen den Theaterplatz im Halbkreis sich verwölben sollte. Diese Überhöhung, die zugleich die deutlichste Scheidung der Grundelemente Zuschauerraum und Bühnenhaus vollzieht, ist allgemein üblich geworden. Technische Erwägungen vor allem lassen sie wünschenswert erscheinen: der komplizierte Apparat des modernen Bühnenbetriebs verlangt eine so vielseitig ausgestattete Oberbühne, dass sie über die natürlich gegebene Dachhöhe des Zuschauerraums emporgeführt werden muss.

Hatte man im achtzehnten Jahrhundert dem Bühnenbild einen mitunter übertriebenen Wert beigemessen, so dass die Dichtung nicht selten nur den Vorwand abgab, um ein pompöses Schaugepränge zu entfalten, so vernachlässigte man es fast im Zeitalter unserer klassischen Poesie. Nun erschien das dramatische Werk, erschienen seine Worte und die reinen schauspielerischen Leistungen von so überragender Wichtigkeit, dass man das Bühnenbild beinahe vergass. Man hatte genug zu tun mit der Erziehung des Schauspielerstandes, der den neuen, unerhört gesteigerten Anforderungen genügen konnte. Lessing setzte in Hamburg seine ganze Kraft vergeblich an die Erreichung dieses hohen Ziels. Iffland mühte sich, nachdem er sich zu Mannheim mit dem feinsinnigen Intendanten von Dahlberg überworfen hatte, in Berlin um eine natürliche, von allen falschen Theatereffekten befreite Darstellungweise namentlich der bürgerlichen Dramen. In Weimar unter Schillers und später unter Goethes Leitung erstrebte man die vornehme, edle Einfachheit der Antike. Als aber Goethe sich der Lösung einer undankbar gewordenen Aufgabe entzog, verfiel man just an dem Theater, das durch die Erstaufführung der bedeutendsten deutschen Bühnenwerke geweiht war, in den ödesten und unpersönlichsten Schematismus.

Das Bühnenbild betrachtete man zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt nicht als ein sonderlich wichtiges Problem. Schillers Sinn für die bildende Kunst war nicht allzu stark entwickelt. Zwar stellte er die für die Folgezeit bedeutsame Forderung auf, für Opern und Schauspiele grundsätzlich getrennte Bauten zu errichten. Allein er tat dies lediglich um der Reinhaltung der Bühnenwerkgattungen willen. Weit näher stand Goethe der bildenden Kunst. Er trat mit Schinkel in regen Gedankenaustausch über das Dekorationwesen. Doch trugen die Anregungen des in Berlin weilenden Architekten in Weimar keine Früchte.

Schinkel, dessen Grösse erst unsere Zeit richtig zu würdigen beginnt, war der einzige, der in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Bedeutung des Bühnenbildes voll erfasste. Dieser Baumeister, Maler und Kunstgewerbler darf als eine der vielseitigsten Persönlichkeiten auf dem Gebiete der bildenden Kunst gerühmt werden, vor allem, wenn man bedenkt, dass seine Epoche das Spezialistentum nicht weit genug treiben konnte. Seine Entwürfe zur „Zauberflöte", zu „Undine", „Alceste", „Armida" und vielen anderen Opern und Dramen, kommen in der Betonung des raumgestaltenden architektonischen Elements den Schöpfungen unserer Tage oft nahe genug. Von ihm führt über Moritz von Schwind und Gottfried Semper, der Bühnenbilder zu Sophokles „Antigone" entwarf, der Weg zur Moderne.

Im übrigen verrohte die Bühnenbildgestaltung im neunzehnten Jahrhundert völlig. Man bediente sich ausschliesslich der seitlich in den Spielplan hereingeschobenen Papierkulissen und der aus dem Schnürboden herabhängenden Papiersoffiten (Zweige, Wolken usw.). Die Fähigkeit illusionistischer Durchbildung im Sinne der grossen Barockdekorateure war gänzlich abhanden gekommen. Überdies war durch die napoleonischen Kriege Deutschland verarmt, so dass für Ausstattungen keinerlei Aufwendungen gemacht werden konnten. Trotzdem sollte das Bühnenbild nach etwas aussehen. Mit einer Unzahl naturalistischer Details wurden die Kulissen bemalt und die Prospekte stellten ganze Städte oder Landschaften mit allen nur erdenklichen Einzelheiten dar. Dass Mauern und Bäume wackelten, wenn ein Schauspieler unversehens an sie stiess; dass die Darsteller ihre Schlagschatten bis auf die fernsten Berge warfen; dass die Häuser, weil man sie bis zum Dache zeigen wollte, so kläglich zusammenschrumpften, dass keine der handelnden Persönlichkeiten in

einem ihrer Geschosse stehen konnte — all dies verschlug einem Publikum wenig, dem das Auge völlig verkümmert war. Bei historischen Stücken übertrug man die romanhafte Phantasterei der beliebten Durchschnittschriftsteller auf die Bühne. So entstand jene „Gschnas"kunst und so konnte es kommen, dass das Wort „Theater" der Inbegriff alles Unechten, Geschmacklosen, aller Talmikultur wurde.

Ein Engländer, Charles Kean, der Sohn des berühmten Schauspielers, versuchte zuerst, bei Shakespearestücken Kostüme und Ausstattungen mit historischer Treue wiederzugeben. Herzog Georg II. von Meiningen verfolgte denselben Gedanken mit so durchschlagendem Erfolg, dass das „Meiningertum" viele Jahre lang die deutsche Bühne beherrschte. Noch hatte er nicht erkannt, dass das Bühnenbildproblem auch ein Problem der bildenden Kunst ist. Aber er reinigte doch das Theater von der verlogenen Gschnaskunst. Freilich gingen die Meininger in ihrem puritanischen Eifer zu weit. Sie übersahen, dass Goethes lebenstrotzender „Egmont" mit jenem mässig begabten biederen Familienvater, den Herzog Alba hinrichten liess, ausser seinem Schicksal nicht allzuviel gemein hat, und dass „Wilhelm Tell" als der grosse Befreier der Schweiz nur in des Dichters Phantasie gelebt hat. Sie glaubten, sich gegen den Geist der grossen Dichter zu versündigen, wenn sie Maria Stuart einen Stiefel anzogen, den man erst ein halbes Jahrhundert nach ihrem Tode trug, oder wenn sie Wallenstein in einen Stuhl setzten, dessen Ornamente erst nach dem dreissigjährigen Kriege geschnitzt sein konnten.

Dennoch: Sie bereiteten dem naturalistischen Bühnenbild den Boden, das zwar keine Kunstleistung darstellt, aber, weil es in Einklang steht mit der naturalistischen Bühnendichtung im Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts, doch wenigstens die eine Hauptforderung erfüllt, die man an ein Bühnenbild zu stellen hat. Sobald die Literatur dazu überging, das wirkliche Leben, ganz wie es ist, mit allem Schönen und namentlich mit allem Hässlichen, mit allem Grossen und namentlich mit allem Kleinen wiederzugeben, brauchte man auch ein Bühnenbild, das dem Auge des Zuschauers eine ebenso vollkommene Illusion vermittelte. Nun war es zu Ende mit der sparsamen Sitte, der selbst ein Regisseur und Theaterleiter vom Range Laubes angehangen hatte: die Requisiten, so der Dichter vorschrieb, soweit sie nicht unbedingt zur Führung der Handlung benötigt wurden, an den Kulissen und vor allem an dem Schlussprospekt

aufzumalen. Jetzt bedurfte man eines wirklichen Raumes, wirklicher Gegenstände, und die grösste Sorgfalt des Regisseurs wandte sich darauf, ja keinen Fehler bei der Schilderung des „Milieus“ zu begehen. Denn auch der geringste Gegenstand war wichtig — weil er dem Dichter wichtig war.

So sind wir bis dorthin gelangt, wo die jähe Umkehr erfolgte: die Umkehr zu einer Bühnenkunst. Die Männer aber, so die Notwendigkeit einer Reform erkannten, sahen sich auch im Besitze der technischen Mittel zu ihrer Durchführung. Wie hatte man sich aber diese in einer Zeit des künstlerischen Tiefstandes zu erwerben vermocht?

Den Aufschluss gewährt nicht zum Letzten die Geschichte der Shakespeareaufführungen in Deutschland. Schon im achtzehnten Jahrhundert brachte man vereinzelte Stücke des grossen Briten auf die deutsche Bühne. Aber in welcher Verballhornung! Ein ebenso amüsanter wie lehrreicher Aufsatz Widmanns in der Frankfurter Zeitung vom 9. September 1916 erzählt von den früheren Shakespeareaufführungen in der Geburtstadt Goethes. Ein Theaterzettel vom 30. August 1741 enthielt z. B. die folgende unwiderstehliche Anpreisung der phantastischen Tragikomödie, die wir unter der Bezeichnung des „Kaufmann von Venedig“ kennen:

„Mit gnädiger Bewilligung Eines Hoch-Edlen und Hoch-Weisen
Magistrats
werden die allhier substituierende Hoch-Teutsche Comödianten
Heute Mittwochs
Eine gewiss galante, mit vielen Täntzen, Arien und unterschiedlichen Auszierungen möglichst decorierte, recht charmante und intrigante Piece vorstellen,
betitelt:
DER RACHGIERIGE, DOCH ZULETZT BETROGENE JUDE VON VENEDIG
Oder:
DER WEIBLICHE RECHTSGELEHRTE
Und: Die Intrigante aber übel ausgeschlagene Verrätherey.

Mit Hanns-Wurst, einem unglückseligen Schiffs-Knecht, von Schulden gequälten Herren-Diener und endlich beglückten Amanten einer italienischen Servetta.

Avertissement.

Das heutige Werk ist etwas ausserordentliches, und wird unter anderen Merkwürdigkeiten auch ein ordentlicher masquirter Ball vorgestellt, in welchem nebst unterschiedlichen Masquen, auch unterschiedliche Täntze zum Vorschein kommen; insonderheit aber werden unsere Täntzer und Täntzerinnen mit 3 charmanten Ballets ihre Geschicklichkeit zeigen usw.".

Nicht minder zeugt von echtem Shakespeare-Geist das von Gotter und Benda zur Oper vermöbelte Trauerspiel „Romeo und Julia". Bei den Bearbeitern ging das Stück gut aus und „sie kriegten sich". Denn Julia erwacht im Grabgewölbe eben noch zur rechten Zeit, um ihrem verzweifelten Romeo den schon auf die eigene Brust gezückten Dolch zu entreissen. So ward dem Komponisten die erfreuliche Gelegenheit, mit einem herrlichen Schlussduett das Werk zu krönen:

„Romeo: Beste, Du lebest, Dich hab' Dich wieder.
Julia: Bester, ich lebe, habe dich wieder.
Romeo: Freudiger Schrecken.
Julia: Süsse Betäubung.
Beide: Himmel und Erde tanzen um mich.
Julia: Todesbezwinger.
Romeo: Vater des Lebens!
Beide: Selig und dankbar preisen wir Dich".

Waren die Bearbeitungen, die Weisse vornahm, noch reichlich frei und suchten sie die Dichtungen, von deren unvergleichlichem Wert der deutsche Übersetzer überzeugt war, dem Verständnis und Geschmack des Publikums anzubequemen, um ihnen überhaupt nur den Weg über die deutsche Bühne frei zu machen, so konnte es der später wirkende Frankfurter Wagner schon eher wagen, einzelne Dramen annähernd in der Fassung des Urtextes wiederzugeben. Aber noch 1779 durfte König Lear nach der Bearbeitung des Dramaturgen Bock am Leben bleiben und erlöst von den Schrecknissen des Wahnsinns mit seiner Lieblingtochter Cordelia sich eines fröhlichen Lebenabends erfreuen. Allgemach rang sich doch die Erkenntnis von Shakespeares Bedeutung durch. Lessing trat als ihr

Vorkämpfer in Hamburg auf, wo der Schauspieler Schröder in der Rolle des „Hamlet“ eine Meisterleistung schuf; Wieland versuchte die erste Übertragung, die von eigenen Zusätzen und Umbildungen absah; und der junge Goethe und alle, die sich um ihn scharten, traten mit solcher Begeisterung für die Schöpfungen des Engländers ein, dass gar eine Revolution der Bühnendichtung anhub. Der strengen Gebundenheit der französischen Dramatik stellte man die lebendige Freiheit der britischen entgegen und die Lehre von der Beobachtung des aristotelischen Drei-Einheiten-Satzes verlor ihre Gültigkeit. Die aufopfernde gemeinsame Übersetzungtätigkeit Schlegels und Tiecks aber sorgte dafür, dass die Werke Shakespeares in einer Fassung aufgeführt werden konnten, die jener der Originale an dichterischem Werte nicht viel nachstand.

Nun hatte man freilich eine Menge der besten Bühnenwerke, deren sinngemässe Wiedergabe eine grosse Zahl rascher Verwandlungen erforderte: Trauer- und Lustspiele Shakespeares, Goethes Jugendwerke und vor allem seinen „Faust“, die Dramen Kleists und Schillers, und was Grabbe, Hebbel, Büchner, Grillparzer u. a. m. im Laufe der Jahre hinzufügten — aber die Bühne hatte man nicht. Denn ohne beträchtliche Streichungen oder endlose, stimmungzerstörende Pausen konnte die schwerfällige Technik der Kulissen- und Soffiten-Bühne sie alle nicht wiedergeben. Darum mehrten sich seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Versuche einsichtiger Theaterleiter, eine Bühne zu konstruieren, die eine so schnelle Verwandlung des Schauplatzes erlaubte, dass die Meisterwerke der dramatischen Literatur ungekürzt aufgeführt werden konnten. Schon Immermann trug sich, als er 1833 den Düsseldorfer Theaterverein gründete, mit dem Plan einer Shakespeare-Bühne. Allein seine Bestrebungen scheiterten: Sie waren verfrüht.

Die nächste Etappe auf dem Weg zur modernen Bühne bezeichnet die im Münchner Hoftheater von Lautenschläger eingerichtete „Shakespearebühne“. Sie verlegte das sich mit einer Bogenlinie dem Zuschauerraum entgegenschwingende Proszenium vor den Hauptvorhang. Öffnete sich dieser, so ward der die ganze Bühnenbreite beanspruchende Hauptspielplan sichtbar, der nur von geringer Tiefe war und durch seitliche Ausgänge betreten werden konnte. Ein zweiter Vorhang schloss ihn nach Bedarf gegen rückwärts ab. Die Hinterbühne war erhöht. Sie wurde benützt, wenn es galt, dem Auge das Innere eines Palastes zu enthüllen, der dann nach den altbekannten Regeln der Reliefperspektive dargestellt wurde. So

standen Vor- und Hinterbühne in stilistischem Widerstreit, und für Dramen, die in der Jetztzeit spielten, war die „Shakespearebühne", die doch nicht ausschliesslich den Werken des Briten dienstbar gemacht werden sollte, schlechterdings unbrauchbar.

Man suchte und fand vollkommenere Lösungen. Dies war schon deshalb vonnöten, weil die meisten Theater im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts zugleich Opern- und Schauspielhäuser waren, und weil die Wiedergabe der Wagner'schen Musikdramen die denkbar höchsten Anforderungen an die Technik der Bühnenbildgestaltung stellte. Man brach mit dem „Kulissen- und Soffitensystem", dessen letzte Ausbildung das „Bögensystem" darstellte, wie Hagemann in seinem vortrefflichen, grundlegenden Buche „Regie" ausführt. Die wichtigsten neuen Typen sind: Die Drehbühne, die Schiebe- und die Versenkbühne. Die Drehbühne besteht in der Einfügung einer von der Unterbühne aus mittels elektrischer Kraft bewegbaren Rundscheibe in den Bühnenplan. Ihr Durchmesser ist so gross bemessen, dass je ein keilförmiger Ausschnitt die lichte Weite der Bühne füllt. So können vor Beginn der Aufführungen auf der Drehscheibe alle oder doch die meisten Bühnenbilder aufgebaut werden, und im Notfall lässt sich auf der dem Zuschauerraum abgekehrten Abteilung der Scheibe eine Auswechslung vornehmen, ohne dass das Spiel durch sie gestört wird. Der Hauptnachteil der Drehbühne ruht darin, dass nur ein, höchstens zwei Bühnenbilder von beträchtlicher Raumtiefe angeordnet werden können. Den zweiten Typus der modernen Verwandlungbühne ersann der Berliner Techniker Friedrich Brandt. Der eigentliche Spielplan bleibt nach seinem System frei von Dekorationen. Auf Seitenbühnen, vielleicht auch noch auf einer Hinterbühne, stehen leicht fahrbare Wagen bereit. Sie tragen die fertig montierten Bühnenbilder, so dass diese nur in den Rahmen geschoben zu werden brauchen. Nach Fallen des Vorhangs wird der erste Wagen an seine Ausgangstelle zurückgeführt, um in schallsicherem Raume mit dem dritten Bühnenbilde bebaut zu werden, während der zweite Wagen sich an seinen Platz schiebt. Den Gedanken des Kölners Rosenberg, ganze Teile der Bühne in Versenkungen verschwinden zu lassen, führt in Budapest Robert Gwinner mit seinem „Asphaleia-System" im Grossen durch. Er versenkt vermittels hydraulischer Vorrichtungen eine ganze Dekoration mit allen Einbauten und Versatzstücken, und rückt aus der Hinterbühne das nächste Bild nach vorn.

Die Elektrizität spielt schon bei der modernen Verwandlungtechnik eine ausschlaggebende Rolle. Die von unseren Künstlern erstrebte Wirkung des Bühnenbildes selbst aber wird überhaupt erst durch die Verwendung des elektrischen Lichtes gewährleistet. Die Leichtigkeit, mit der elektrische Flammen von beliebiger Stärke überall angebracht werden können — die Möglichkeit, mit einfachsten Handgriffen jede gewünschte Zahl von Lichtern ein- und auszuschalten — die Regulierbarkeit der Lichtstärke usw. sind so hohe Vorzüge, dass ein modernes Theater ohne elektrisches Licht nicht denkbar ist, zumal diese Beleuchtungart überdies den gewiss nicht zu unterschätzenden Vorteil bietet, dass sie die Feuergefahr auf ein Mindestmass herabdrückt. Die grossen Elektrizitätgesellschaften wie „Siemens- und Schuckertwerke“ und vor allem die „Allgemeine Elektrizitätgesellschaft“ haben das System elektrischer Bühnenbeleuchtung zur Vollkommenheit durchgebildet. Nur selten wird lediglich einfarbiges Licht verwendet. Meist ordnet man die Lampen so an, dass in bestimmtem rhythmischem Wechsel weisse, rote, gelbe und blaue sich aneinanderreihen. In der grossen Schaltzentrale, die gern an der Proszeniumrückwand untergebracht wird, laufen sämtliche Leitungen zusammen. Jeder Gang und jede Soffite haben ihre eigene Tafel, wobei die Schalter der gleichfarbigen Lampen sich nebeneinander fügen. Widerstände treten hinzu, um den jähen Übergang von Hell zu Dunkel in einen kaum spürbaren, allmählichen umzuwandeln. So lassen sich durch Ineinanderspielen der vier Grundfarben, durch Einschaltung einer grösseren oder kleineren Zahl von Lampen, durch geeignete Ausnutzung der Widerstände alle nur denkbaren Farbenstimmungen und Lichterscheinungen in allen nur denkbaren Graden erzeugen. Auch die Weitraumwirkung des „Rundhorizontes“ (einer die volle sichtbare Bühnenhöhe einnehmenden weissen Leinwand, die durch Schienenführung an der Oberbühne den rückwärtigen Teil des Spielplans in einem Korbbogen umläuft) kommt erst bei Anwendung der von der A. E. G. vertriebenen indirekten Beleuchtung zur vollen Geltung, die von ihrem Erfinder, dem Spanier Fortuny, ihre Bezeichnung herleitet. Bei der Erfindung Fortunys, deren Technik von dem Dresdner Linnemann noch verfeinert wurde, fällt das Licht aus grossen Bogenlampen auf weisse, rote, gelbe und blaue Satinlappen, die das weisse Bogenlicht zerstreuen und in mannigfachen Tönen wider die farblos helle Fläche des Rundhorizontes werfen. Werden zur Steigerung der Lichteffekte noch eine Anzahl leicht versetz-

bare Scheinwerfer gehalten, die vor allem in Wirksamkeit zu treten haben, wenn eine einzelne Gestalt oder Gruppe vor dunklem Hintergrund hellstes Licht empfangen, oder wenn pralles Sonnenlicht seitlich durch ein Fenster brechen soll: so bietet die Elektrizität dem Regisseur und Bühnenkünstler alles, was irgend er träumend wünschen mag.

Theaterleiter, Künstler und Regisseure arbeiteten und arbeiten noch unermüdlich an der Bühnenreform. Nicht wenige auch durch Wort und Schrift, wie die Intendanten Hagemann und Martersteig, oder die Maler Appia, Stern und Erler. Auch Kunstgelehrte und Kunstschriftsteller haben keinen geringen Anteil an ihr: Bie, Frisch, Fuchs, Haenel, Krüger, Pazaurek, Schreyer, Fritz Stahl, Ernst Leopold Stahl und viele andere. Von Willy Storck, der zu den besten Kennern der modernen Bühnenfragen zählt, ist in absehbarer Zeit eine die bisherigen Ergebnisse zusammenfassende Arbeit zu erwarten. Ausstellungen, die ein Vergleichen und Sichten ermöglichten oder einen Überblick über das gesamte Schaffen einzelner Künstler gewährten, wurden veranstaltet in Brünn, Mannheim, Zürich usw. Die Ausstellung der Bühnenbildentwürfe Sterns, die Pazaurek vor mehreren Jahren im Landesgewerbemuseum den Stuttgartern bot, und die Pankokausstellung im Kunstverein der schwäbischen Residenz offenbarten die Vielseitigkeit zweier führender Künstler.

Der Erste, der Bühnenbilder im modernen Sinn im vollen Bewusstsein seiner Sendung gestaltete, war ein Engländer: Edward Gordon Craig. Auch sein Vater hatte sich bereits mit Reformplänen für das Theater getragen. Von der Mutter, der berühmten Schauspielerin Allen Terry, erbte er das echte Theaterblut. Unter Irving begann er seine Bühnenlaufbahn. Vom Statisten rückte er zum Darsteller kleiner Rollen auf, um schliesslich eine in den Provinzen gastierende Schauspielertruppe als Direktor zu leiten. Nachdem er 9 Jahre lang praktische Theatererfahrungen gesammelt hatte, gab er dem immer drängender sich meldenden Trieb zur Malerei nach. Allein, wiewohl er sich von englischen Malern und Graphikern anregen liess, so vor allem von Nicholson, dem geschmackvollen Virtuosen des farbigen Holzschnitts, zog es ihn doch nicht zur Tafelmalerei oder zur Schwarzweisskunst um ihrer selbstwillen. Das Theaterblut sprach viel zu laut. So wurde er Theatermaler und in der Folge Dichter von Bühnenbildern. Das erste dramatische Werk, für das er Dekorationen und Figurinen entwarf, war Purcells Oper „Dido und Äneas“ (1900). Es folgten

die Bühnenbilder zu Ibsens „Nordischer Heerfahrt", zu Shakespeares Stücken und zu mancherlei anderen Werken. Auch in Berlin hat Craig jahrelang gelebt und gewirkt. Seine ganze Schöpferkraft wandte er an Gesichte der eigenen Phantasie, deren Handlung als eine Folge optischer Erlebnisse konzipiert worden war. Aller Sinn prägt sich hier in bewegten Bildern aus. Einem Künstler, der Schauspieler und Maler in sich vereinte, musste das Wort überflüssig scheinen. Er kam mit Raumgestaltung und Gebärde aus. So sind die von ihm für die Bühne erdachten dramatischen Werke Mischungen aus Pantomime, Ballett und Ausstattungstück, die jedoch mit keiner dieser Gattungen im herkömmlichen Sinn sich decken. Die „Masques" („Maske der Liebe", „Maske des Hungers" usw.) hat er selbst veröffentlicht, wie er überhaupt, bei scharfgeistiger theoretischer Veranlagung mehrere Schriften herausgab, die Erläuterungen zu seinen Bühnenbild-Radierungen brachten. Craig erkannte, dass dem in seiner Form gegebenen Elemente des Schauspielers, der bewegten Menschengestalt, als durch Kontrast vollwirksame Ergänzung nur die absolute Ruhe der Architektur beigefügt werden kann. Und zwar nicht eine beliebige, an Formen und Einzelheiten reiche Architektur, sondern einzig Architektur in ihren allereinfachsten Grundelementen. Nur von der völlig schmucklosen geraden oder gerundeten Mauer, nur von dem von allen Ornamenten befreiten quadratischen oder runden Pfeiler hebt sich die Silhouette der handelnden Menschen mit letzter Deutlichkeit. Zugleich sind die gerade Wand, kubische und sphärische Gebilde die einfachsten raumgestaltenden Elemente der Baukunst. Da Handlung aber Bewegung im Raum ist, und das Bühnenwerk Handlung, wird die Raumgestaltung zum Kernproblem. Dem Bühnenkünstler erwächst die Aufgabe, den Raum so aufzuteilen, dass er das später in ihm sich vollziehende, durch die Schauspieler vermittelte Geschehen bereits als Möglichkeit, mehr noch: als Notwendigkeit in sich enthält. Nicht nur die Dinge mit ihren dem Auge der Theatergäste zugekehrten Ansichtflächen gliedern den Spielplan: Helligkeiten und Dunkelheiten und, wenn auch in weiterer Ferne, die Farben haben Anteil an der Raumgestaltung. Der vielfältigen Abstufung von Lichtern und Schatten, ihrer Zusammenfassung zu grossen Massen, ihrem rhythmischen Wechsel und vor allem ihrer Ausnutzung im Dienste der dramatischen Handlung widmet Craig die höchste Sorgfalt. Darum sind seine Radierungen, die meist nur Phantasien zu möglichen Szenen-

bildern sein wollen, nicht minder aber seine Entwürfe zu bestimmten Bühnenwerken (wie etwa zu Hugo von Hofmannsthals „Gerettetem Venedig") Meisterleistungen der Helldunkelverteilung. — Das am schwersten zu überwindende Hindernis wider die Entwicklung einer neuen Theaterkunstkultur erblickte der Engländer in der Tätigkeit der Durchschnitt-Regisseure. Was er zu diesem Thema äussert (Deutsche Kunst und Dekoration, Band 16), ist so beherzigenswert, dass ich die Stelle in ihrem vollen Wortlaut einfüge. „Ein Regisseur, der vielleicht in allen Sachen gebildet ist, der aber kein Künstler ist, ist für das Theater so nutzlos, wie ein Henker für ein Hospital. — Er will vor allem, dass der Künstler, der die Szenerie ausführt, sich mit besonderen Flächen- und Höhenverhältnissen begnüge, die meist ganz willkürlich festgelegt sind; dann kommt es häufig vor, dass er verlangt, dass Objekte in das Bühnenbild gezeichnet werden sollen, die schon infolge der Massverhältnisse der Bühne absolut ausgeschlossen werden müssten. Nehmen wir ein Hafenbild: Nach der Meinung des Regisseurs sollen, ja müssen Felsen, Schiffe, Burgen, Häuser, Strand- und Landungsbrücken hier zu sehen sein, ausserdem soll in der Mitte auch noch Platz vorhanden sein für die Schauspieler; und dies alles in einem lächerlich kleinen Raum. Womöglich soll auch noch bei diesem Kaleidoskop von verschiedenen Objekten, die nun unbedingt vertreten sein müssen, das Haus nicht in der Perspektive erscheinen, es soll vielmehr in Wahrheit darstellen, so dass ein Mensch daraus hervorkommen kann; auch soll noch jemand landen und zu gleicher Zeit vielleicht auch noch jemand hoch oben auf dem Felsen stehen können usw.".

Bestrebungen, die sich mit denen des englischen Schauspielers und Theatermalers begegnen, gingen in Deutschland von zwei Führern der modernen Kunst aus: Von dem Architekten Peter Behrens in Berlin und von dem Bildhauer Adolf Hildebrand in München. Auf ihren Einfluss nicht zuletzt ist die Entstehung des Münchner Künstler-Theaters zurückzuführen.

Behrens zählt zu jenen Persönlichkeiten, denen wir die Heranbildung einer den geistigen wie den materiellen Bedürfnissen unserer Zeit angepassten Baukunst und eines gleichwertigen Kunstgewerbes danken. Wenige sind sich so klar über das Wesen der künstlerischen Gesetze und über ihre Anwendung auf das heutige Schaffen wie dieser vielseitige Mann, der als Maler begann, einer der wenigen Monumental-Architekten wurde,

die wir haben, und als künstlerischer Beirat der Allgemeinen Elektrizitätgesellschaft so vorbildlich zeigt, wie Kunst und Technik zusammenarbeiten müssen, um unserer Kultur Dinge zu schenken, die zweckmässig und schön in einem sind. In Vorträgen und Aufsätzen trat Behrens schon seit 1900 — also seit dem nämlichen Jahre, in dem Craig seine ersten modernen Entwürfe schuf — für eine Reform des Bühnenbildes ein, die sich anlehnen sollte an die grosse Reform, der die bildende Kunst sich so entschlossen zugewendet hatte. Die Worte, mit denen er dem groben Naturalismus auf der Bühne das Urteil sprach, sind von bleibender Bedeutung: „Die als wahre Natur wirkende Umgebung auf der Bühne muss mit der anderen, wirklichen Kunst im Stücke disharmonieren. Abgesehen davon, dass durch das Prinzip auf der Bühne, den Zuschauer in die Natur zu versetzen, und den Gedanken, dass alles ein Spiel ist, vergessen zu machen, nie das höchste aller Ziele der Kunst: das Erheben, erreicht werden wird. Darum soll sich die Malerei auf der Bühne zum Vorgang verhalten, wie die Musik zum Operntext; beides kann jeweilig mehr in den Vordergrund treten, Musik oder Text (Oper oder Melodrama), Vorgang oder Dekoration (Drama oder Pantomime, Ballett). Man sollte hier Wagners Ausspruch, dass die Musik das hinzugeben soll, was das Wort nicht sagen kann, auch noch auf die Malerei ausdehnen und verlangen, dass wo Dekoration verwandt wird, diese ebenfalls noch ein Neues, das was nur die Malerei sagen kann, hinzugibt.“ Auch Behrens will das Hauptgewicht der Dekoration in den Hintergrund verlegt wissen: „Die Malerei sollte, soweit stilistisch, fast oder ganz zur Auflösung ins Ornament, behandelt werden, dass die ganze Stimmung des Aktes durch Farbe, Linie getroffen wird. Die Malerei soll eben keine Natur darstellen, sondern ein schöner, charakteristischer Hintergrund sein, vor dem schöne Menschen in prächtigen Gewandungen und mit feinen Bewegungen die schönste Sprache reden. Die Kostüme der Chöre und Statisten sind für koloristische Wirkungen auszunützen, die der Hauptdarsteller als selbständige Kunstwerke, bei modernen Stücken sogar als Beispiele feinsten Geschmackes zu betrachten hat.“ Natürlich ist Behrens der Ansicht, dass über die Artungen der Bühnenbildgestaltung sowie auch über den anzustrebenden Grad der Stilisierung Stil und Geist des Bühnenwerkes zu entscheiden haben, wem sie zu dienen bestimmt sind.

Nicht durch Veröffentlichung über Theaterfragen ist Adolf Hildebrand zu einem der fruchtbarsten Anreger für die Bühnenbildreformbewegung

geworden. Das Vorbild seines Schaffens, sein grundlegendes Werk über „Das Problem der bildenden Kunst“ und der ungemein lebendige Einfluss, den seine starke Persönlichkeit auf die Münchner Kultur gewann, sichern ihm diesen Ruhm. Die längst verlorene Fähigkeit der bildenden Kunst, bewusst für das Auge eine klare, eindeutige Raumerscheinung durch eine bestimmte Darstellungweise des Gegenständlichen zu gestalten: „Das Problem der Form“ gibt sie zurück. Da die Frage, wie das Bild aufzubauen sei, aber zum guten Teil eine Frage der Raumgestaltung ist, erlangten die Ausführungen des Bildhauers einen besonderen Wert gerade für die Theaterreform. In einem kurzen Aufsatz, den Hildebrand vor der Veröffentlichung des Münchner Künstler-Theaters (1908) für die Münchner Neuesten Nachrichten verfasste, behandelte er das Problem in jener sachlichen, logischen, unbedingt überzeugenden Ausdruckweise, die alle Schriften dieses Mannes auszeichnet, der nie ein Wort um seines schönen Sanges willen sagte, und dessen Aufsätze eben darum zu kleinen Kunstwerken werden, weil sie so gar keine sein wollen. Besonders hoch ist dem Vertreter der bildenden Kunst anzurechnen, dass er deren Mitwirkung bei der Verwirklichung des dramatischen Kunstwerks nicht überschätzte, nicht zu allererst die Forderung des das Auge entzückenden Bildes aufstellte, vielmehr mit allem Nachdruck auf die untergeordnete Rolle deutete, die der bildenden Kunst als einer Helferin der Bühnendichtung nun einmal beschieden ist. „Über eines muss man sich aber klar sein: dass der rein dramatische Gesichtpunkt, von dem aus der Dichter den Zuhörer in Mitleidenschaft versetzt, ein ganz selbständiger ist, der mit dem Gesichtpunkt der bildenden Kunst nichts zu tun hat. Ich möchte dies an einem Beispiel klar machen. Denken wir uns den Vorgang der Verbrennung des Savonarola auf dem Platz der Signoria in Florenz und versetzen wir uns in die Aufregung des Publikums und das ungeheure dramatische Erlebnis. Der Vorgang spielte sich freilich auf der Piazza ab, aber es ist klar, dass die innere Aufregung und das leidenschaftliche Verfolgen dessen, was da geschah, es nicht zuliess, sich mit der Betrachtung der Piazza als Erscheinung zu beschäftigen. Das reine Bild der Erscheinung konnte nur ein bildender Künstler dabei beobachten, welcher abseits des inneren dramatischen Erlebnisses und ausserhalb der inneren Mitaktion blieb. Für das Publikum aber, welches hingerissen von dem Vorgang ihn auch miterlebte, war die Piazza der gewohnte äussere Rahmen, kein

Augenerlebnis. — Das wirkliche Drama will aber den Zuschauer rein dramatisch erleben lassen, weshalb wir seiner Wirkung auch beim blossen Lesen erliegen. Was den Eindruck auf der Bühne erhöht und was der Zuhörer dabei noch seinem Auge verdankt, hat nichts mit dem Erleben des bildenden Künstlers zu tun und darf es auch nicht, weil es den inneren Zustand sofort ändert und weil es ein ganz anderes Verhältnis zur Natur voraussetzt. — Daraus folgt aber, dass, wenn wir uns die Verbrennung des Savonarola auf der Bühne dächten, die künstlerische Wahrheit für die Bühnendekoration nicht darin liegen darf, eine möglichst wahrheitsgetreue und wirkliche Piazza della Signoria zu bringen, sondern sie nur so weit und nur so stark zu geben, als sie beim wirklich dramatischen Erleben noch in Betracht kommt, d. h. als erklärender, individueller Rahmen. Also der Zustand des dramatischen Erlebens ist die massgebende Wahrheit, nicht die Wirklichkeit, welche für den betrachtenden Zustand, fürs Auge, in Frage kommen kann. Jedes Mehr zieht ab vom dramatischen Erleben! — Das Mass zu finden für den Augeneindruck, insoferne es nur die Situation stützt, nicht aber die Aufmerksamkeit auf sich lenkt und abzieht — da liegt das Problem für die Bühne beim wirklichen Drama".

Zwar bedeutet die Errichtung des Münchner Künstlertheaters die Errichtung einer wichtigen Station auf dem weiten Weg zu einer modernen Theaterkultur. Trotzdem hat sich gerade diese Bühne nicht durchgängig freigehalten von jener Überschätzung des der bildenden Kunst zukommenden Anteils im lebendigen dramatischen Kunstwerk, vor der Adolf Hildebrand warnte. Eine ausführliche Darlegung der Gründunggeschichte wie der weiteren Entwicklung der Schaubühne muss ich mir im Rahmen dieser Abhandlung versagen. Es ist sehr viel für und wider das Münchner Künstlertheater geschrieben worden. Ein Buch von beträchtlichem Umfang („Die Revolution des Theaters") veröffentlichte Georg Fuchs, der neben Littmann, dem Erbauer des Bühnenhauses, Hildebrand, der die Anlage des Spielplans mitbestimmte, Fritz Erler, Benno Becker u. a. m. an der Verwirklichung des Planes arbeitete. Doch drängt sich beim Lesen sofort der Eindruck auf, dass nicht der letzte Zweck der umfangreichen Schrift — die Propaganda für die hervorragenden Verdienste des selbstgefälligen Verfassers war.

Schon die Anlage des Künstlertheaters weicht von der herkömmlichen ab. Der rechteckige Zuschauerraum hat weder Rang noch Logen.

Sehr stark ansteigend reihen sich die Bänke von dem durch Tieferlegung unsichtbar gemachten Orchesterraum bis zur rückwärtigen Wand auf, so dass die gesamte Bühne von jedem Platz aus zu überblicken ist und kein einziger Zuschauer ein verzerrtes, verschobenes oder in wesentlichen Teilen unvollständiges Bild empfängt. Die Saalwände sind mit edlem Holz verkleidet. Der flächenhafte Schmuck ward auf ein Mindestmass beschränkt: Rein geometrische Ornamente, mehr als architektonische Aufteilung der Wände denn als Zierat wirkend, sorgen dafür, dass der Raum keine nüchterne, erkältende Wirkung ausströmt. Aber sie drängen sich auch so wenig auf, dass sie niemals die Aufmerksamkeit von der Bühne ablenken und selbständig das Auge beschäftigen wollen. Der Bühnenraum betont kräftigst seine Funktion, ein Bild zu fassen. Der Spielplan ist von geringer Tiefe.

Die Bühnenbilder entwarfen Fritz Erler, Julius Diez, Wilhelm Schulz, Ernst Stern und mancher andere. Doch waren im ersten Jahre nach der Eröffnung ausschliesslich Münchner Künstler für das Theater im Ausstellungpark hinter der Bavaria tätig. Erler mit seiner Inszenierung des „Faust“ und des „Hamlet“ hatte den bedeutendsten Anteil an den Erfolgen des jungen Unternehmens. Er selbst hat sich im „Kunstgewerbeblatt“ (Band 21 u. f.) ausführlich über die von ihm verfolgten allgemeinen Grundsätze wie über seine Absichten bei der Bühnenbildgestaltung für Goethes Menschheitsdrama ausgesprochen. „Der Angelpunkt meiner Bestrebungen war vor allem, des Darstellers Erscheinung klar und deutlich wirken zu lassen. Die Frage war: Entspricht er als „Maske“ den Absichten des Dichters? Wird er sogleich beim ersten Auftreten in Form und Farbe, noch ehe er gesprochen, deutlich sein? Soll er klein im grossen Raum oder gross im kleinen Raum stehen und so schon beim ersten Sichtbarwerden, noch ehe er sich gerührt, imponierend den Raum füllen oder nach den Absichten des Dichters etwa ärmlich wirken? Wie muss seine Umgebung, sein Hintergrund, das, worauf er steht und geht, sein „Handwerkzeug“ gerichtet sein, so dass es Bezug auf seine Form und Farbe, seinen Charakter und seine Bewegungen hat, damit er keine Staffage, sondern Herr der Situation ist? Denn wir wollen es wahrhaftig vor allem mit dem lebendigen Menschen, seiner sinnlichen Erscheinung und dem Ausdruck seiner Seele zu tun haben, nicht mit einer Welt aus Drähten und Pappe, auch nicht mit seinen noch so gelungenen Schildereien von Feld, Wald

und Wiese, die auch der schlechteste Maler besser im Bild gibt, als es der Bühnenimitator je vermag."

Für die Aufführung des „Faust" benötigte Erler nach seinen Angaben ein erhöhtes, nach vorwärts wie rückwärts freistehendes Podium, das mit den einfachsten Mitteln den Schauplatz einer Strasse, eines Felsens, eines Berggipfels usw. andeuten konnte und als eigentlicher Spielplan diente. Die Schauspieler auf ihm mussten beleuchtet werden können, ohne dass der Hintergrund die Helligkeit aus derselben Quelle empfing. Seitliche Wände oder Säulen, leicht beweglich und in den Spielplan einschiebbar, mussten vorhanden sein, um die sichtbare Bühne nach Belieben zu verengern. Dem gleichen Zwecke diente das neutrale Proszenium, dessen idealen Raum ein neutraler Vorhang abschloss. Da der Prospekt von dem Podium der Schauspieler geschieden war, konnte selbst bei sehr geringer Entfernung vom Bühnenrahmen eine bedeutende Tiefenwirkung erzielt werden: eben jene Reliefwirkung, die im Sinne der Hildebrand'schen Anschauungen zu erstreben war. Als Hintergrund verwendete Erler fast stets, je nach der Stimmung, glatten weissen oder glatten schwarzen Grund, der durch Beleuchtung mit nur farbigem Licht jeden Ton annehmen konnte. Nur zwei gemalte Prospekte, deren gegenständliche Motive sich auf die allernotwendigsten Andeutungen beschränkten, wurden beim „Faust" ergänzend gebraucht. Statt der allgemein üblichen Tracht des Zeitalters, der Sterndeuter und der Alchimisten, wandte der Münchner Maler jene des fünfzehnten Jahrhunderts an, weil er durch die weiteren, faltigeren Gewänder eine energische Fernwirkung zu erzielen hoffte. Ich möchte dem Künstler diesen Verstoss gegen das Althergebrachte minder vorwerfen, als dass es ihm nicht gelang, an der einheitlichen Stimmung der Dichtung festzuhalten. Zwar glaubte er selbst, gerade dieses Ziel erreicht zu haben. So sagt er in dem genannten Aufsatz: „Keineswegs kam es mir darauf an, durch erprobte und untereinander total verschiedene Szenerien die Handlung von Szene zu Szene zu zerhacken, sondern vielmehr das Spiel gleichsam wie im Traum aus einer Szene in die andere gleiten zu lassen, in der die Lokalität zwar verändert, aber der vorhergehenden verwandt schien." Allein Bühnenbilder wie das Gretchens am Spinnrad fallen gänzlich aus dem Rahmen der Gesamtauffassung, widersprechen dem Charakter der handelnden Personen und dem Geiste der Goethe'schen Dichtung. An einem riesenhaften surrenden Rad, vor schwarzem Vorhang

sitzend, gleicht Gretchen, in gespensterhafter Beleuchtung, mehr einer Norne, als dem einfachen, ganz in Liebe aufgelösten und doch so bürgerlich denkenden Kinde der deutschen mittelalterlichen Kleinstadt. Dass Erler die Gestaltung manch wundervollen Bildes glückte — ich erinnere an den Prolog im Himmel, an Gretchen im Dom — ist nicht zu bestreiten. Nur war eben dies oder jenes Bild zu schön, und das Auge wurde mitunter so sehr mit Reizen übersättigt, dass das Interesse von der Dichtung hinweg dem Bild sich zukehrte. In dieser Möglichkeit, die Rollen zwischen Bühnendichtung und Bühnenbild zu vertauschen, den Herrn zum Diener und den Diener zum Herrn zu machen, lag jene Gefahr des Münchner Künstlertheaters, auf die auch der bekannte Dramatiker Wilhelm von Scholz, den das Stuttgarter Hoftheater vor nicht langer Zeit gewann, schon vor Jahren im „Kunstwart" so nachdrücklich hingewiesen hat. Neben Erlers Inszenierungen waren die von Julius Diez entworfenen die künstlerisch wertereichsten. Vor allem bei der Aufführung von Hebbels „Judith" glückte diesem Maler der Aufbau einfacher, charaktervoller und doch auch bestrickender Bühnenbilder. Eine ein für allemal gültige Lösung war das Münchner Künstlertheater nicht. Es gibt sehr zahlreiche Bühnenwerke, deren Bühnenwirksamkeit auf einem Spielplan von so geringer Tiefe sich nicht entfalten kann, und bei denen selbst auf eine massvolle, unauffällige Verwendung der Reliefperspektive kaum verzichtet werden darf.

Im zweiten und dritten Jahre war Max Reinhardt der Leiter der Aufführungen und Ernst Stern hat seine frühesten Theaterentwürfe — „Sumurun", „Komödie der Irrungen" — zum grossen Teil für die Münchner Reliefbühne geschaffen.

Mit dem Namen Reinhardt ist die moderne Bühnenreform unlöslich verknüpft. Echteres Theaterblut, untrüglicheren Instinkt für die Wirkung von der Bühne herab, hat keiner der zeitgenössischen Theaterleiter. Er ist in Wahrheit jener ideale Regisseur, nach dem Craig so sehnlich verlangte. Dass ihn das Wirkenwollen um jeden Preis mitunter auch zu Übertreibungen führte, sei freilich auch nicht verschwiegen.

Einen Rivalen hatte Reinhardt in seiner ersten Zeit nur in Brahm, der vordem das deutsche Theater geleitet hatte, und der in jenen, für die Neubelebung der dramatischen Dichtkunst so bedeutungvollen Tagen der „freien Bühne" Hauptmann und seinen Kreis um sich scharte. Der voll-

endeten Wiedergabe der Spätwerke Ibsens, wie der meist einem künstlerischen Naturalismus entwachsenen Dramen, die der Verfasser der „Weber“ und des „Fuhrmann Henschel“ schrieb, widmete sich das Brahmsche Unternehmen. Führende Künstler der Berliner Sezession, wie Slevogt und Corinth, wurden mit Inszenierungen betraut. Mehr als flott gezeichnete Skizzen kamen dabei nicht heraus. Denn da diese Impressionisten gewohnt waren, das isolierte Kunstwerk des selbständigen Tafelgemäldes zu schaffen, fehlte ihnen das Vermögen, ihre Arbeit einem grossen Gesamtkunstwerk unter- und einzuordnen und ihrer rein malerischen Begabung war die architektonische Darstellunggabe versagt, ohne deren Hilfe kein Bühnenbild gedeiht. Darum blieb auch der mehrere Jahre später angestellte Versuch Max Liebermanns, für die Uraufführung von Hauptmanns „Gabriel Schillings Flucht“ im alten Goethetheater zu Lauchstädt die Inszenierung zu schaffen, ein einmaliger interessanter Ausflug des genialen Nur-Malers auf fremdes Gebiet.

Zu Dichtern ganz anderer Artung als der vom Geschlechte Ibsens und Hauptmanns fühlte Reinhardt sich hingezogen. Ihn reizten die Stilgestalter, vor allem aber Dramatiker, die es verstanden, die Bühnenwerke als ununterbrochene Folge von Handlung zu formen. So wurde er der begeisterte Prophet Shakespeares — so liebte er Molière und Kleist — wagte sich an Aischylos und Sophokles — und unter den Dichtern unserer Tage hatten es ihm der mystisch-phantastische Maeterlinck, Eulenberg und Wedekind angetan. Die Beauftragung von bildenden Künstlern mit Inszenierungen ward erst von Reinhardt zum System erhoben. Ausser mit den Münchner Malern des Künstlertheaters hat er mit Roller, Czeschak, Stern und manchem anderen zusammengearbeitet.

In Ernst Stern gewann Reinhardt recht eigentlich den Bühnenbildgestalter, dessen seine auf stärkste Wirkung zählende Regie bedurfte. Eine echte Malernatur mit angeborenem Farbensinn und angeborenem Raffinement, die auch das Aufreizende, Groteske zu bilden weiss, ein Phantast, dem die Erfindung Spiel ist, hat Stern zugleich die sehr schätzenswerte Eigenschaft, dass ihn sein Instinkt für Raumgestaltung stets das auf einer bestimmten Bühne mit bestimmten Hilfmitteln Erreichbare finden lässt. Darum weiss er die Drehbühne (die auch dem deutschen Theater eingebaut ist) zu nutzen, wie kein anderer. Für Shakespeares Trauer- und Lustspiele, für Kleist'sche Werke, für die phantastischen Märchenspiele

Maeterlincks und für „Turandot“ bebaute er die Rundscheibe mit Bühnenbildern, deren lockere Fülle nicht ahnen lässt, wie mühsam jedes Fleckchen Platz dem beschränkten Raum abgerungen werden musste. Eine der bestgeglückten Lösungen ist die schlichte und doch so packende Inszenierung der „Penthesilea“, jener Kleist'schen Tragödie, die bislang aller Versuche gespottet hatte, ihre Grösse auf der Bühne zu bewältigen. Zwei Hügel, einen niederen mit nacktem, erdigem Boden und einen hohen mit welkem Gras bewachsenen nimmt Stern an. Ein langgestrecktes, breiter beginnendes und dann sich verengendes Tal mit frischem Rasen scheidet sie. Wo es am schmalsten wird, nahe dem Rand der Drehscheibe, überspannt der Schwung einer Brücke die Schlucht. Am Eingang des Tals ist zur Rechten ein Quell von Quadern eingefasst; eine primitiv gemeisselte Artemis-Statue bekrönt das Becken. Oberhalb ragen zwei riesige Zypressen auf. Als Bildabschluss dient durchweg der Rundhorizont, so dass die Gestalten der Amazonen wie der Griechen meist als scharfgeschnittene Silhouetten vor heller Luft stehen. — Der Farbenharmonie eines jeden Stücks legt Stern einen Akkord von wenigen Farben zu Grunde, dessen Klang er auf das Wesen des dramatischen Kunstwerks abstimmt. Wo dieser Künstler seiner Phantasie die Zügel schiessen lassen darf, wie bei Märchenspielen, oder auch bei dem grossen Ausstattungmysterium Vollmöllers „Das Mirakel“, das Reinhardt in der Westminsterabtei zu London aufführte, ist er so recht in seinem Element. Aber er weiss sich auch in Dichtungen ganz anderer Art einzuleben. Bei der Inszenierung des „Don Carlos“ z. B. weicht dieser Sinnenfrohe, der so gern das Prächtige gestaltet, ganz ab von dem herkömmlichen Brauch, das Schloss Philipps II. mit königlichem Prunk auszustatten. Weiträumig stellt er es dar, vornehm, aber so erkältend nüchtern und finster, als einzigen Schmuck Symbole des Glaubens verwendend, dass uns ein einziger Blick auf die Bühne lehrt, wie verlassen und unglückselig sich die Tochter des lebenslustigen Frankreich in solch lieblos finsterer, langweiliger Umgebung fühlen muss, und dass wir die Tragödie der Lebensehnsucht, die Schiller ursprünglich plante, ganz begreifen.

Im Stuttgarter Hoftheater hat Stern eine Gastrolle gegeben mit der Ausstattung der „Ariadne auf Naxos“ und der als Vorspiel zu der Strauss'schen Oper gedichteten Hofmannsthal'schen Bearbeitung von Molières „Bürger als Edelmann“. Sie ist ein Kabinettstück verfeinerter Kunst

gleich der Musik des Komponisten, und das schwierige Problem, in die Welt des Scheins eine zweite Bühnenwelt zu fügen, ist vollgeglückt. Vor allem durch das Ausspielen eines aus plastischen Elementen aufgebauten Bühnenbildes für den „Bürger als Edelmann" gegen die ganz aus Kulissen gebildete Szenerie der Oper, die im Haus Jourdans zur Aufführung gelangt. Nicht minder steigerte sich der Eindruck des Unwirklichen bei dem Bühnenbild der Insel, deren Farbakkord Grün, Lichtgelb und Orange in den Gewändern Zerbelines und ihrer Stegreifkomödien-Begleiter wiederkehrte, und der in so machtvollem Gegensatz steht zu dem tiefen, unirdischen Blau des abschliessenden Luftprospektes, wie zu der schwarzen Gewandung der Verlassenen.

Hamlet ist eines jener Werke, an deren gestaltender Grösse die eigene Gestaltungkraft zu erproben, es Schauspieler und bildende Künstler immer von neuem drängt. Für das Schauspielhaus in Dresden hat vor mehreren Jahren Architekt Schumacher Bühnenbilder entworfen, die, soweit man nach den Abbildungen zu dem Aufsatz Hänels („Die Kunst," Band 22) schliessen kann, die bis jetzt vollkommenste Lösung des Problems einer zeitgemässen Hamletaufführung darstellen. Schumacher machte es sich zur Aufgabe, die Monumentalität des Dichtwerks auf einer Bühne mit geringen Abmessungen und mit einfachen, technischen Einrichtungen dem Auge zu versinnlichen. Er griff zu dem Mittel eines stehenden, plastischen Einbaues, der den Spielplan in mehrere hintereinander gelegene Zonen teilt. Diese ordnen sich parallel zur Vorhangfläche. Der Einbau vereint die beiden Grundelemente der monumentalen Bildgestaltung, Senkrechte und Wagrechte. Er besteht aus einer in beträchtlicher Tiefe sich hinziehenden ziemlich breiten Terrasse, deren vordere Rampe durch eine dreistufige Treppe mit dem Hauptspielplan verbunden wird. Eine niedere Mauer schliesst sie nach rückwärts ab. Rechter Hand ragt eine scheinbar in geradem Winkel, tatsächlich gemäss den Gesetzen der Reliefperspektive etwas schräg zur Terrasse gestellte Pfeilerhalle mit Rundbogen auf. Der Zwischenraum der Hallenrückwand und des mittleren Pfeilers entspricht der Terrassenbreite. Der Luftprospekt ist mit der vorderen Bühnenrampe gleich gerichtet. Durch Einfügung wechselnder Versatzstücke und weniger nur andeutender Kulissen zwischen Terrasse, Mauer und Luftprospekt sowie durch völlige oder teilweise Verdeckung konnten in kürzester Zeit alle gewünschten Verwandlungen bewerkstelligt

werden. So genügten die Querführung einer Bogengalerie und die Aufstellung eines Laternenträgers neben der Treppe, um die Hauptterrasse vor dem Schloss (erster Aufzug) in den „abgelegenen Teil der Terrasse“ zu verwandeln, in den der Geist Hamlet seinen Gefährten entführt. Zwei Gräber im Hauptspielplan, ein hohes Steinkreuz neben der Treppe, ein paar Trauerweiden, dunkle Bäume und die Silhouette von Grabkreuzen im Hintergrund: und der Friedhof war fertig. In der grossen Schauspielszene vor dem verbrecherischen Königspaar ward die Pfeilerhalle zur „Bühne“; eine nach rückwärts ausschwingende Nische schob sich zwischen die Terrasse, auf der die Bank der Hofdamen stand und den nunmehr verdeckten Luftprospekt, während die Fürsten zur Linken unter einem Baldachin vor den wallenden Vorhängen sassen, die mit kostbaren Stoffen die Wände des Saales verkleideten. Wie Hagemann schon während seiner ersten Intendantentätigkeit in Mannheim hat auch Schumacher in Dresden ein kunstvollstes System raumgestaltender Vorhänge durchgebildet. Diese Vorhänge, die fertig montiert in den oberen Zügen des Schnürbodens hingen, konnten sowohl von den Seiten wie von oben in die Normallichtweite eingeführt werden. Sie verengten damit den Bühnenraum überall dort, wo intimere Räume — das Gemach der Königin, das Zimmer im Haus des Polonius usw. — dargestellt werden sollten. So wirkte die an sich nur kleine Bühne gross, wenn sie ganz sich enthüllte. Gerade die Sparsamkeit der verwendeten Mittel liess die Hamlet-Wiedergabe als in Shakespeares Geist geführt erscheinen. Die Wahl der Farben ordnete sich der einen Auftritt beherrschenden Stimmung unter. So war der Thronsaal, der zugleich prunkvoll sein soll und zum Hintergrund der ausbrechenden Katastrophe wird, auf dunkelrot, grün-blau, matt-violett und schwarz getönt. Die Kostüme entwarf nicht Schumacher selbst, sondern Leon Fanton in engem Einvernehmen mit dem raumgestaltenden Baumeister.

Erinnert man sich vor der grossen und einfachen Schöpfung des Dresdener Architekten an die Hamletdekoration Erlers für das Münchner Künstlertheater, so erscheinen diese zwar phantasievoll, reich an Einfällen und malerischen Reizen, doch auch als mitunter zu sehr auf bildhafte Wirkung eingestellt. Indessen war die Inszenierung stilistisch einheitlicher durchgeführt als jene des „Faust“. Der Gedanke, bei fast allen inneren Räumen des Schlosses, in dem ein Geist umgeht, das Auge gen rückwärts in ein unbestimmbares tiefstes Dunkel blicken zu lassen, er-

wies sich als fruchtbar, um das Unheimliche, Atembeklemmende der Handlung zu versinnlichen.

Es ist unmöglich, im Rahmen einer nur die Ergebnisse zusammenfassenden Abhandlung die Leistungen aller der Künstler zu würdigen, die Anspruch auf eingehendere Würdigung hätten. Wie Reinhardt in Berlin, zählen Habermann in Mannheim, Martersteig in Leipzig, Zeiss in Dresden, Legband in Freiburg, und noch mancher andere Bühnenleiter, Maler und Architekten hierher. Sievert bewies bei der Inszenierung der „Vasantasena" Çudrakas (in Feuchtwangers vortrefflicher Nachdichtung) sprühende Erfindunggabe und die Fähigkeit stärkste und zarteste Farbenharmonien zu bilden. Verwandte Naturen sind die in Berlin wirkenden Svend Gade und Paul Leni, ein geborener Stuttgarter. Karl Walser hat die Grazie des Rokoko geerbt, und ist sein Bruder ein Dichter der Worte, so ist er ein solcher der Farbe. Starke tritt in die Fusstapfen Craigs. In Erkens, dem Bühnenbildmaler der Münchner Kammerspiele, ist ein Künstler erstanden, der den phantastisch-symbolischen Naturalismus Strindbergs dem Auge zu versinnlichen weiss. Emil Orlik hat viel von der japanischen Bühnenkunst gelernt, die den inneren Klang der Farben und Formen so meisterhaft im Dienste der dramatischen Wirkung verwertet. So berichtet Georg Fuchs gelegentlich von einer Szene, bei der ein Mann und eine Frau sich zunächst ruhig und gelassen unterhielten. „Plötzlich nimmt das Gespräch eine ernste, gefahrvolle Wendung. Im Nu wird der koloristische Akkord umgestimmt. War er erst etwa helles Grün mit Kirschenblüte, so fallen ihnen plötzlich die Mäntel von den Schultern, einige scharlachfarben gekleidete Statisten treten in den Hintergrund und bringen ein erforderliches Gerät, einen Altar, einen Teppich: und der Akkord ist mit einem Mal blutrot mit schwarz, unheimlicher, grausiger, als alle Theaterdonner und Sturmgebläse sein können, die sich bei uns selbst in den naturalistischsten Stücken immer noch so verdächtig prompt einzustellen belieben".

Ein Problem für sich ist die Behandlung des Bühnenbildes bei den Werken Richard Wagners. Denn da diese Musikdramen sich ebenso sehr von den Opern wie von den Wort-Bühnenwerken unterscheiden, kann auch die Stilgebung ihrer Aufführung sich mit keiner bei einer anderen Gattung willkommenen decken. Auch sind die Schöpfungen Wagners, wie er selbst stets auf das Energischste betonte, als „Gesamtkunstwerke"

gewollt und ersonnen, als Kunstwerke, an deren Gestaltung alle Künste ihren Anteil haben sollten: Musik, Dichtung, Architektur, Malerei und die lebendige Plastik der mitwirkenden Personen. Als der Komponist des „Nibelungenrings“ und des „Parsival“ die bildende Kunst zur Mitarbeit aufforderte, war diese dem Naturalismus verfallen. Die Verhandlungen mit Böcklin, der das Eigenrecht der Phantasie verfocht, aber nur allzu häufig literarisch wirksame Motive an die Stelle bildmässig wirksamer setzte, zerschlugen sich. So blieb Wagner auf die Hilfe des Naturalismus auch für die Aufführungen an dem Festspielhause zu Bayreuth angewiesen. Die das Geringste wie das Wichtigste mit gleicher Liebe und Sorge pflegende Regie vermochte an Hand der genauesten, von Wagner selbst niedergeschriebenen Anweisungen auch so wahrhaft starke Wirkungen auszulösen, obwohl Dekorationen wie Kostüme den höchsten Anforderungen stilbildender Kunst nicht genügten.

Nun aber erhebt sich die Frage: Wie sollen die Schöpfungen Wagners heute, nachdem wir eine Bühnenbildkunst erkämpft haben, von deren Blüte der Freund Ludwigs II. nichts ahnen konnte, aufgeführt werden? Dürfen wir annehmen, dass Wagner bedingunglos der neuen, dem Naturalismus abgeneigten Formung zustimmen würde, wenn er heute die Wiedergabe seiner Werke zu leiten hätte? Viele Künstler haben mit der Lösung des Problems gerungen — und jeder fand eine andere Antwort. An den Bühnenbildern für „Parsival“ zum Beispiel haben sich, wie der Ausstellungkatalog des Kunstgewerbemuseums Frankfurtmain (Vorwort von Willy Storck) bezeugt, an namhaften Persönlichkeiten versucht: Appia, Roller, Lefler, Gamper, Wildermann, Robert Engels, Daubner, Wunderwald, Sievert, Khnopff und Delescluze (beide in Brüssel), Croxton (London) usw. usw. Wagner war der Überzeugung, dass sich das Kunstwerk nicht an die Einbildungkraft der Geniessenden wende und sie zur Mitarbeit anrege, sondern dass es unmittelbar die Sinne ergreife und bezwinge. Die Fassung des Textes, die Gestaltung der Musik stimmen mit dieser Ansicht überein. Gleich stark sind ihre suggestive Kraft und ihre suggestive Absicht. Häufig genug wird die Musik zum lebendigsten Ausdruck eines Vorgangs auf der Bühne. Sie gleitet aus einer Stimmung in die andere, wie die Handlung, der sie sich anschmiegt, und mit der sie verschmilzt. Keine in sich geschlossenen Einzelkunstwerke entstehen im Rahmen eines Stückes: Jeder Einzelheit kommt nur Bedeutung in ihrem Verhältnis zum Ganzen

zu, und zum abgerundeten Kunstwerk wird lediglich das Musikdrama in seiner Totalität. Da bei Wagner aber der Text nicht um der Musik willen da ist, sondern diese mit ihm und dem Bühnenbild vereint die Handlung schafft, halten sich alle aufbauenden Elemente des Kunstwerks in engerer Naturnähe als bei den reinstilistischen Opern.

Darum glaube ich auch, dass jene Bühnenkünstler, die wie Roller für die Inszenierung der Wagnerschen Musikdramen an einem geläuterten Naturalismus festhalten, eine heroische Wirklichkeit, aber doch eine Wirklichkeit im Rahmen der Bühne zeigen, die Formung, die zu Wagners Musik und Dichtung die harmonische Ergänzung bietet, glücklicher erraten haben, denn jene, die einem gewaltigen, aber naturfernen Symbolismus sich hingeben.

An und für sich freilich gehören Bühnenbilder Adolphe Appias, des stärksten Vertreters dieser Auffassung, zu dem Bedeutendsten, was die moderne Theaterkultur hervorgebracht hat, wie die theoretischen Äusserungen dieses Schweizers zum Klarsten, was über das weitläufige Thema geschrieben ward. Die Wirkungmöglichkeiten des elektrischen Lichts hat kaum einer so scharf und mit so dichterischem Geiste erkannt. Den Raum gestaltet er stets durch wenige gross gesehene und gebildete Elemente, die ihn in ein übersichtliches Hintereinander ganz weniger Schichten gliedern. Sollte uns eine neue monumentale Bühnendichtung beschert werden: Appia wird zu den seltenen Künstlern zählen, deren bildschöpferischer Kraft sie sich anvertrauen darf.

Noch gilt es, einige Versuche zu erwähnen, die eine grundsätzlich neue Art von Bühnenbildgestaltung der bisherigen gleichzusetzen sich bestreben.

Van de Velde trat auf der Kölner Werkbundausstellung, dieser letzten glänzenden Heerschau deutscher Kultur vor dem Ausbruch des Weltkriegs, mit einem neuartigen Theaterbauplan hervor, der auch eine Umwandlung der Bühnenbildgestaltung in sich schloss. Es handelte sich um den Versuch, die Breitengliederung der griechischen Bühne in das moderne Theater zu übertragen. Wenn er gelang, so war die Möglichkeit gewonnen, den Szenenwechsel noch weit rascher sich abwickeln zu lassen, als dies auf irgend einer Bühne bewerkstelligt werden konnte. Den Zuschauerraum bildete der Leiter der Weimarer Kunstgewerbeschule ähnlich jener des Münchner Künstlertheaters mit nach rückwärts anstei-

genden Sitzreihen ohne Einfügung von Rängen oder Logen. Zwischen Zuschauerraum und Bühne schob er das vertiefte Orchester. Die Bühne selbst erinnerte mit ihrer Dreiteilung an den Aufbau eines mittelalterlichen Altartriptychons. Feststehende Pfeiler trennten die erheblich schmaleren, etwas schräg gegen die breite Mittelbühne gestellten Seitenbühnen von dieser. Ein neutrales Proszenium, das vor Beginn des Spiels durch den Hauptvorhang verdeckt ward, legte sich vor die drei Spielpläne als gemeinsamer Vorraum. Jede der drei Bühnen hatte ihren besonderen Vorhang. So konnte die Mittelbühne allein oder, bei Massenszenen zusammen mit den Seitenbühnen für durchlaufende Dekorationen verwendet werden. Das Spiel mochte sich jedoch auch auf den rechten oder den linken Spielplan beschränken. Die bei anderen Bühnen durch Erweiterung oder Verengerung des Gesamtrahmens erzielte Dehnung oder Verkleinerung des Raums, um den monumentalen oder intimen Charakter einer Szene zu unterstreichen, sollte hier schon durch die architektonische Gliederung der Bühne selbst erreicht werden. Das Zuziehen des einen Vorhangs und das Öffnen eines zweiten genügte zur Verwandlung des Schauplatzes, da das folgende Bild stets während der Spieldauer eines Auftritts bereit gestellt wurde: Ein schnellerer Szenenwechsel liess sich nicht denken. In der Theorie erschien Van de Veldes Plan untadelig — umgesetzt in die Wirklichkeit, litt er an schweren, nicht zu beseitigenden Mängeln. Zwar verbarg der Vorhang dem Auge die Vorbereitungen zu dem kommenden Auftritt, das Ohr aber hörte sie leider nur allzugut. Und wenn lediglich der kleine Raum einer Seitenbühne zum Spielplan erwählt ward, vermochte man den peinigenden Eindruck nicht zu verwinden, dass man an falscher Stelle sass. Denn für das Gefühl blieb der breite Mittelteil der Bühne der eigentliche Schauplatz der Handlung, ihm sass man gegenüber, und war er verdunkelt und verhüllt, so irrte der Blick, nur unwillig einem Zwang gehorchend, dorthin, wo sich der Wirkung nach, so die räumliche Anordnung auslöste, nur Nebensächliches begeben konnte. Van de Velde ist nicht der erste Theaterarchitekt, der die Bühne ihrer Breite nach dreiteilig zu gliedern wagte. Zwei Jahrhunderte liegen zwischen seinem Plan und den Projekten seiner Vorgänger. Jener des französischen Baumeisters Cochin ist uns nur im Entwurfe enthalten. Der Italiener Morelli führte die Neuerung, auf die er sich gar viel zu Gute tat, am Stadttheater zu Imola durch. Nachfolger fanden beide Architekten nicht,

und so scheint es, dass man schon zu ihren Zeiten die Nachteile des Systems für zahlreicher als seine Vorzüge hielt.

Die Hellerauer Bühne des Genfers Dalcroze, der jahrelang in Deutschland genossene Gastfreundschaft nach Ausbruch des Kriegs durch niedrige Schmähungen vergalt, knüpft an die moderne künstlerische Reform des Schautanzes an. Isadora Duncan hatte es erstmals unternommen, an Stelle des üblichen verkünstelten Balletts Tänze zu setzen, die den unverbildeten, von keinen hemmenden Kleidungstücken eingeengten Körper in Bewegungen zeigten, die Rhythmus und Ausdruck von der sie begleitenden Musik empfingen. Entlehnte sie Gewandung und Gebärden dem griechischen Altertum, dessen Tanzdarstellungen auf Vasenbildern sie eingehend und verstehend erforschte, so fühlte sich Ruth St. Denis zu dem gebundeneren und doch so viel phantastischeren Gebärdenstil der Inder hingezogen. Der Tanz als selbständiges Kunstwerk, als Schaudarstellung ward seither von Vielen geübt. Ich nenne nur Sent Ma'hesa, Clotilde von Derp, die Schwestern Wiesenthal. Mit letztem Raffinement Bizarrerie und strengste Form zu einen versteht der Russe Sacharow. Mit der dramatischen Kunst hatten indessen alle diese Tanzzwischenspiele nichts zu schaffen. Erst Dalcroze trachtete, die moderne Tanzkunst in den Dienst der Bühne zu stellen. Mit feinstem Gefühl für musikalische Rhythmen und mit der Suggestionkraft des geborenen Lehrers begabt, wusste er den zahlreichen Schülerinnen und Schülern der Hellerauer Versuchanstalt eine so vollkommene Herrschaft über ihren Körper zu schenken, sie so hellhörig für die Musik zu machen, dass er schliesslich wagen durfte, mit diesen Nichtschauspielern Bühnenwerke wie Glucks „Orpheus und Eurydike" aufzuführen. Zu solchem Wagnis schien eine beliebige Bühne unverwendbar. Dalcroze bedurfte eines Theaters, das gebaut war für die besondere Art der Handlungwiedergabe. Einer der bedeutendsten Architekten aus der jüngeren Generation, Tessenow, der jetzt in Wien wirkt, schuf dem Genfer, was er wünschte. Der Theatersaal in Hellerau weist die schlichteste Gliederung und Ausstattung. Quer vor die nach rückwärts ansteigenden Sitzreihen legt sich das geräumige Podium der Bühne. Weisses Tuch überspannt die Wände und die einfachen Pilaster ganz. Hinter ihm sind die elektrischen Lichter angebracht, deren Stärke durch zahllose Umschalter geregelt werden kann. Dekorationen konnten und sollten nicht aufgestellt werden. Selbst die Kostümierung im her-

kömmlichen Sinn verwarf Dalcroze: Die Ausdruckfähigkeit des menschlichen Körpers durfte nicht beeinträchtigt werden. Umsomehr Sorgfalt verwandte der Genfer auf die Gestaltung des Podiums. Nicht ein ebener Plan sollte es sein. Treppen und Terrassen in mannigfaltigster Gliederung fügte er für jeden Schauplatz der Handlung neu. Aus der Raumanordnung der Darsteller, aus ihren Bewegungen und ihrem Gebärdenspiel wie aus dem die fortschreitende Handlung und die Stimmungen der Musik begleitenden Lichtwechsel wollte Dalcroze das Bühnenbild als optisches Erlebnis formen. Ein kühnes, aber an künstlerischen Anregungen reiches Unterfangen. Nur grenzte es hart an Puritanismus, und der Gedanke, den Zuschauer in die Stimmung des Bühnenwerks ganz einzuspinnen, indem man ihn von dem nämlichen Lichte umfangen liess, wie die Schauspieler auf dem nahen Podium, verstiess gegen den von allen echten Theaterkulturen durchgeführten Grundsatz: Dass die Welt des Scheins und der Kunst sich gleichberechtigt neben der Welt der Wirklichkeit und der Natur nur dann zu behaupten vermag, wenn sie sich völlig von ihr scheidet.

Eine nicht minder umwälzende Neuerung plante der ehemals in München ansässige russische Maler Kandinsky. Freilich vorläufig nur auf dem Papier. Nicht mehr noch weniger wollte er dem Theater geben als eine neue Gattung von Bühnenwerk. Wie er als Maler das Gegenständliche verneinte, weil es ihm den „Inneren Klang" der Formen und der Farben trübte, und wie er durch zahlreiche Werke den Beweis erbrachte, dass es möglich ist, vollwertige Bilder zu schaffen, die keinen Inhalt haben als Formen, Farben, Hell und Dunkel: so wünschte er der Bühne das ungegenständliche dramatische Kunstwerk zuzuführen. In dem für das Verständnis der neuesten Kunst so wichtigen Buche „Der blaue Reiter" hat Kandinsky seinen Gedanken entwickelt und zum Schluss den Entwurf eines eigenen Stückes beigefügt. Er erstrebt den reinsten Zusammenklang von Musik und mit den Augen erlebter Handlung. Diese Handlung darf aber keine im herkömmlichen Verstande „sinnvolle" sein. Die Musik hat ja auch keinen gegenständlichen Inhalt. Sie ist eine Folge von Klängen und Rhythmen, die durch die Vermittlung des Gehörs dem Geiste sehr viel, dem Verstande gar nichts sagen. Nicht anders soll die Handlung sein, wenn anders der Maler-Dichter — denn nur ein solcher kann sie ersinnen — sie rein von allen störenden Elementen halten, alle Aus-

druckmittel zu stärkster Wirksamkeit steigern will. Der Raum, der je nach den gewählten Dekorationen und unter dem Einfluss des tausendfach wechselnden Lichts zur engsten Enge und zur weitesten Weite werden kann — die Bewegungen, Tänze, Gebärden der Schauspieler — der Klang ihrer Worte und ihr Schweigen — die Farben, die den Kostümen und Dekorationen zu eigen sind, und die Farben, so das Licht ihnen schenkt: sie alle wirken vereint nach Kandinskys Anschauung nur dann das reine Kunstwerk, wenn man ihnen die Bedeutung lässt, die sie als Raum, als Licht, als Farbe, als Gebärde und als Klang für das sinnliche und für das geistige Ohr haben. Die Konstruierung eines äusseren, verstandesmässig erfassbaren Zusammenhangs lenkt ab von dem gefühlmässigen Erkennen ihres wahren Seins. Um wenigstens einen ungefähren Begriff von einem Bühnenwerk nach dem Sinne des Russen zu vermitteln, gebe ich den Schluss des fünften Bildes und das sechste (letzte) Bild aus der Bühnenkomposition „Der gelbe Klang" wieder.

„Es wird einen Augenblick dunkel. Dann sieht man dieselben Gruppen und Stellungen. Manche Gruppen werden von oben mehr oder weniger stark verschiedenfarbig beleuchtet: eine grosse sitzende Gruppe wird stark rot beleuchtet, eine grössere stehende — blassblau usw. Das grelle gelbe Licht ist (ausser den Riesen, die jetzt besonders deutlich werden) nur auf dem sitzenden Weissen konzentriert. Plötzlich verschwinden alle Farben (die Riesen bleiben gelb) und ein weisses dämmeriges Licht erfüllt die Bühne. Im Orchester fangen einzelne Farben an zu sprechen. Dem korrespondierend erheben sich an verschiedenen Stellen einzelne Figuren: schnell, hastig, feierlich, langsam und schauen dabei nach oben. Manche bleiben stehen, manche setzen sich wieder. Dann übermannt alle wieder eine Mattigkeit und alles bleibt unbeweglich.

Die Riesen flüstern. Aber auch sie bleiben jetzt unbeweglich und aufgerichtet, da hinter der Bühne der hölzerne Chor hörbar wird, welcher nur kurze Zeit klingt.

Dann hört man im Orchester wieder einzelne Farben. Über die Felsen streift ein rotes Licht und sie erzittern. Abwechselnd mit dieser Beleuchtung erzittern die Riesen.

An verschiedenen Enden wird eine Bewegung bemerkbar.

Im Orchester wiederholen sich mehrere Male h und a: einzeln, zusammenklingend, bald sehr scharf, bald — kaum hörbar.

Verschiedene Menschen verlassen ihre Plätze und gehen bald schnell, bald langsam zu anderen Gruppen. Die einzelstehenden bilden kleinere Gruppen zu zwei und drei Menschen oder verteilen sich in grösseren. Grosse Gruppen zerfallen. Manche Menschen laufen eilend von der Bühne, sich umschauend. Dabei verschwinden alle schwarzen, grauen und weissen Menschen: es bleiben schliesslich nur bunte auf der Bühne.

Allmählich ist alles in arhythmischer Bewegung. Im Orchester — ein Durcheinander. Der grelle Schrei des Bildes 3 wird hörbar. Die Riesen zittern. Verschiedene Lichter streifen die Bühne und kreuzen sich.

Ganze Gruppen laufen von der Bühne. Es entsteht ein allgemeiner Tanz: er fängt an verschiedenen Stellen an und zerfliesst allmählich, alle Menschen mitreissend. Laufen, Springen, Laufen zueinander und voneinander, Fallen. Manche bewegen hastig im Stehen nur die Arme, die andern nur die Beine, nur den Kopf, nur den Rumpf. Manche kombinieren alle diese Bewegungen. Manchmal sind es Gruppenbewegungen. Ganze Gruppen machen manchmal eine und dieselbe Bewegung.

In dem Augenblicke, wo das grösste Durcheinander im Orchester, in den Bewegungen und Beleuchtungen erreicht wird, wird es plötzlich dunkel und still. Nur in der Tiefe der Bühne bleiben die gelben Riesen sichtbar, die nur langsam von der Dunkelheit verschluckt werden. Es scheint, dass die Riesen wie eine Lampe auslöschen, d. h. vor der vollen Dunkelheit zuckt einige Male das Licht.

Bild 6 (dies Bild muss so schnell wie möglich kommen).

Blauer matter Hintergrund, wie im Bild 1 (ohne schwarze Ränder). In der Mitte der Bühne ein hellgelber Riese mit einem weissen undeutlichen Gesicht mit grossen, runden, schwarzen Augen. Hintergrund und Boden schwarz.

Er hebt langsam dem Körper entlang beide Arme (die Handfläche nach unten) und wächst dabei in die Höhe.

Im Augenblick, in welchem er die ganze Höhe der Bühne erreicht und seine Figur einem Kreuz gleicht, wird es plötzlich dunkel. Die Musik ist ausdruckvoll, dem Vorgang auf der Bühne ähnlich."

Man wird aus dieser kleinen, gewiss zunächst jedermann befremdenden Probe ersehen, dass Kandinsky gleichsam versucht, eine „absolute Handlung" auf die Bühne zu bringen, die einem Werke der „absoluten Musik" entspricht. Vergessen wir nicht, dass der Russe in erster Linie

nicht Dramatiker, sondern Maler ist. Ein Vergleich mit der von Fuchs beschriebenen Szene des japanischen Stückes bezeugt, wie nahe die neuen Gedanken Kandinskys jener Ausdruckgestaltung kommt, so die ostasiatische Theaterkunst als Erbin einer viele Jahrhunderte alten Kultur übt.

Bevor der Anteil Stuttgarts an der modernen Bühnenreform besprochen werden soll, noch ein paar Worte über die Leistungen des Auslands.

Die Bühnenkunst Österreichs ist mit der deutschen aufs engste verknüpft. Mancher Theaterleiter wirkte zeitweise in Wien, dann in einem grossen reichsdeutschen Theater und die österreichischen Dekorateure haben gelegentlich auch im Auftrage unserer Regisseure Bühnenbilder und Figurinen entworfen. Das Interesse für eine Neubelebung des Bühnenwesens steigerte sich in Wien durch die grosse Theaterausstellung im Jahre 1892 zur lebhaftesten Teilnahme. Es war auf jener Veranstaltung schlechthin alles zu sehen: Theaterpläne, Bühnenbilder, Figurinen aus allen Zeiten, Abbildungen von solchen in Gemälden, Stichen und Zeichnungen; bildliche und dokumentarische Belege über die Entwicklung der österreichischen und deutschen Bühnen, über die Tätigkeit der berühmtesten Schauspieler, Theaterzettel, Verrechnungen, Kontrakte usw. usw.

Der eigentliche Beginn der Theaterreform jedoch setzte auch in Wien, Budapest und den übrigen Städten der Doppelmonarchie ein mit dem Beginn der glänzenden Reform, zu der unter der Führung Otto Wagners, Josef Hoffmanns, Alfred Rollers und so mancher anderen Persönlichkeit Architektur und Kunstgewerbe sich durchrangen.

Wer von der modernen Wiener Theaterkunst spricht, denkt gewiss zuallererst an Roller. Er ist ihr Schöpfer, und ihre vollendetsten Leistungen dankt sie ihm. Die Vielseitigkeit des Künstlers erhellt schon aus einer flüchtigen Aufzählung der Dichter und Komponisten, deren Werke er inszeniert hat: Aischylos, Goethe, Büchner, Schönherr, Mozart, Wagner, Beethoven, Strauss, Pfitzner, Wolf-Ferrari, Verdi usw. usw. Jedem dieser Dramatiker weiss er das Seinige zu geben, jedem Werk die Dekorationen und die Kostüme zu schaffen, die gerade seinem Wesen gemäss sind. Wer solches kann, muss sich die schwere und seltene Fähigkeit erkämpft haben, sein eigenes Schöpfertum ganz in den Dienst des Andern zu stellen.

Roller hat sich, trotzdem ihn ein Verlag sogar um die Abfassung eines Buches über die Bühne gebeten hatte, fast niemals schriftlich über seine Tätigkeit wie über die von ihm befolgten Grundsätze geäussert. Es widerstrebt ihm, etwas Losgelöstes von der Bühne zu zeigen, was nur verbunden mit ihr seinen vollen Wert offenbart, da „sich der Sinn einer guten Inszenierung nur durch die Aufführung des betreffenden Werkes" enthüllt. Doch kann ich aus einem Briefe eine Stelle mitteilen, die Aufschluss gewährt, weshalb die Bühnenbildgestaltung zu so gegensätzlichen Werken wie die „Orestie" und „Egmont", oder „Don Giovanni" und „Salome" gleichermassen glückt. „Die gute Inszenierung ist natürlich ganz ausschliesslich für die Verlebendigung des Werkes da, und weil sie ganz und gar auf das Werk und auf den Eindruck, den es dem Zuhörer machen will, eingestellt ist, kann sie nur mit dem Werk zusammen ihre Wirkung äussern. So bin ich zu dem Grundsatz gelangt, dass jedes Kunstwerk die Gesetze seiner Inszenierung in sich trägt und dass mit grundsätzlichen Entschliessungen oder Bestrebungen für diese oder jene Bühnenform nichts anzufangen ist. Jedes Werk, das wirklich lebendiges Theater ist, hat irgend eine Szene, von der aus die ganze Inszenierung orientiert werden muss. Findet man diesen Schlüssel nicht, so bleibt alles Bemühen zwecklos und es ist um so wichtiger, diesen Angelpunkt zu entdecken, da bei unseren heutigen baulichen Theaterzuständen jeder Vorteil einer Inszenierung mit Nachteilen auf anderen Seiten erkauft werden muss. Zu erkennen, welche Szene unter keinen Umständen benachteiligt werden darf, welchen Wirkungen andere zum Opfer gebracht werden müssen, erscheint mir das Wesen der einzelnen Inszenierungsarbeit."

Roller ist denn auch das grosse Wagnis geglückt, die monumentalste Tragödie des Altertums, die „Orestie-Trilogie" des Aischylos, der modernen Bühne wieder zu schenken. Freilich arbeitete er bei der als „Volksfestspiel" gedachten Wiedergabe im grossen Festsaal des Münchner Ausstellungparks (1912) im Verein mit dem aller Wirkungen und Mittel Kundigsten der deutschen Regisseure, mit Max Reinhardt, und mit einem Dichter, der, selbst Dramatiker, es verstand, die Übertragung des Textes dem Fühlen unserer Zeit anzupassen, mit dem Stuttgarter Karl Vollmöller. Da jene Aufführung als ein Muster der Neubelebung vergangener Kunst angesprochen werden darf, sei an die Stelle theoretischer Erörterungen die Wiedergabe ihres Verlaufs gesetzt.

Die Darstellungweise der Tragödie war freilich grundverschieden von jener, die der Griechendichter seinen bewundernden Landsleuten bot. Und zwar: Eben um der Ehrfurcht vor der gewaltigen Schöpfung willen. Denn es ist ein anderes um die Dichtung, der die Nachwelt, selbst wenn veränderter Geschmack sie dazu reizen möchte, auch nicht ein Wort entziehen darf, und um ihre Wiedergabe auf dem Theater, deren Wesen lebendige Wirkung ist. Unsere Bühne und die Aufführungen auf ihr haben mit den hellenischen Theatergebräuchen um das Jahr 453 vor Christi Geburt wenig gemein. Wir müssen grundsätzlich an der Aufführung in geschlossenem Raume festhalten; unsere Schauspieler tragen keine Masken, und die Sichtbarkeit ihres Mienenspiels bedingt den Verzicht auf so streng stilisierte Gesten, wie die starre Larve sie verlangte; der Rhythmus unserer Poesie ist Rhythmus des Sinns, nicht der Musik; wir scheiden streng zwischen Wort-Drama und Musik-Drama; der Tanz hat in dem ernsten Spiel unserer Tage keine Stätte; unseren Theaterstücken fehlt jede Beziehung zu einem religiösen Kult, vor allem zu dem uns fremd gewordenen der Griechen. Kurz — denn eine Aufzählung aller Gegensätze würde zu weit führen — die moderne Bühne ist genau so verschieden von der althellenischen wie wir Kinder einer Zeit, die Automobil und Luftschiff erfand, anders sind denn die Athener der achzigsten Olympiade. Darum wäre der Versuch einer Aufführung nach dem Muster der aischylaeischen kläglich gescheitert, und wäre er selbst unter tausend Mühen geglückt — das Publikum hätte ihm mit gesundem Theaterinstinkt die Anerkennung versagt. So forderte gerade die Pietät gegen den Dramatiker Aischylos eine den heutigen Bühnenverhältnissen und der heutigen Kultur angepasste Wiedergabe, um seinem Meisterwerk eine ähnliche Wirkung auf die Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts zu sichern, wie es sie auf die Mitbürger der Vaterstadt übte, als diese ihm den Preis des Jahres 453 zuerkannten.

Diesem Ziele wurde jede Einzelheit bewusst untergeordnet. Kein geringer Anteil der Gesamtwirkung war der architektonischen Raumgestaltung zu danken, die den Monumentalstil der Darstellung, das Ausspielen von Persönlichkeit gegen Masse, von Gruppe gegen Gruppe und damit die Übermittelung dramatischer Werte durch das Auge erst ermöglichte. Die attische Bühne der Uraufführung war nicht wiederherzustellen. Man zog Vorteile aus dem scheinbaren Nachteil, gewann Platz für reichere

Wirkungen. Dies war die Anordnung: Die Arena war langgestreckt und an den Ecken abgeschrägt; fünf Zugänge leiteten zu ihr, deren mittlerer in der Hauptlängsachse ganz von selbst den „Weg aus der Ferne“ ergab; am Ende dieses freien Platzes, der die antike Orchestra vertrat, ragte eine hohe Querwand in voller Breite der Arena; zwei turmartige Ausbauten, über quadratischem Grundriss errichtet, sprangen aus ihrem starren Gefüge vor; sie nahmen nach der Weise von Pylonen eine mächtige Freitreppe zwischen sich, die, noch innerhalb der Arena einsetzend, in vier Absätzen einer in der Tiefe aufsteigenden glatten Abschlusswand zustrebte; eine einzige rechteckige Öffnung von gewaltigen Abmessungen durchbrach die Wand; während der ersten beiden Stücke ward sie durch ein Bronzeportal verschlossen, während sie in den „Eumeniden“ den Blick auf einen nicht weiter bestimmbaren Hintergrund freiliess. So konnte nach Belieben das Spiel auf die durch die Treppen in mehrere breite und mässig tiefe Terrassen zerlegten Bühne allein (Gericht der Pallas Athene) oder auf die Arena allein (Kassandras Weissagung; die Auftritte am Grab Agamemnons) beschränkt werden oder die Handlung konnte, wie bei dem feierlichen Einzug des Atreussohnes in seine Königstadt den ganzen verfügbaren Raum beherrschen. Sie mochte sich — auf den Absätzen zwischen den Treppen — parallel zur Querwand bewegen, so dass der Beschauer ein Reliefbild empfing, oder in Richtung der Hauptachse, und der Übergang vom einen zum anderen war unauffällig und reizvoll. Da die Arena auf der Innenseite nur von einer Sitzbank umrahmt ward, und da die Bühne lediglich aus Hochbau mit Türmen, Treppe mit Terrassen und Abschlusswand bestand, genügte jeweils die Beschaffung eines einzigen charakteristischen Versatzstücks, um den Ort der Handlung unzweideutig festzulegen, umsomehr als ja der Text, der altgriechischen Gepflogenheit folgend, zu Beginn jeder Szene ihren Schauplatz in wenigen Worten bezeichnet. Zwei leuchtende Götterstatuen von archaischer Starrheit auf der untersten Terrasse, assyrischen Türhütern vergleichbar, andere Bildwerke in den seitlichen Nischen der oberen Absätze, goldblitzende Dreifüsse — und der den Olympischen geweihte Vorhof des argivischen Königpalastes war fertig. Bei verdunkelter Bühne inmitten der Arena über zwei Stufen eine schlichte Säule als Grabstele — und die Stelle in dem einsamen Hain, an der Agamemnon von seinem Weibe verscharrt ward, lag vor uns. Derselbe Platz, doch

mit der Marmorstatue der Pallas geschmückt, verwandelte sich in Athen, und ein paar Sessel auf dem letzten Treppenabsatz reichten aus, um das ehrfurchtgebietende Gericht des Areopages glaubhaft zu machen. So wurde, die Wirkung zu äusserster Stärke gesteigert, weil keine Unwesentliches in den Vordergrund des Interesses drängende Augenweide die Aufmerksamkeit von Wort und Handlung ablenkte, und weil dem Blicke eben genug geboten ward, der ergänzenden Einbildungkraft ihr Spiel zu erleichtern. Wie bannte die Zuschauer schon der Auftakt der Trilogie, das nächtliche Selbstgespräch des seit so vielen Jahren umsonst nach den Flammenzeichen des Siegs und der Heimkehr spähenden Wächters! Und doch war von alledem nichts zu erblicken, was bei einer der sonst üblichen Aufführungen Ort und Stunde so peinlich treu verdeutlicht hätte: Der Palast mit zinnenbewehrtem Wartturm, der bestirnte Himmel, das wellenschlagende Meer, und endlich der plötzlich aufglimmende Feuerschein, der den Hoffnungbaren in einen Jubelschrei ausbrechen lässt. Nichts war zu sehen als eine hohe, dunkle und ganz schwarze Wand und oben, auf kaum bemerkbarem Ausbau, von schwachem Lichte beschienen, ein einsamer Mensch. So fühlte man die Stille der Nacht, die Qual des Harrens und den Jubel der Erlösung und schaute mit den geschärften Augen der Phantasie aus endloser Ferne herüberschimmernd das Flammenzeichen, das von Ilions Fall erzählte.

Es war eine Stunde der Inspiration, als Roller der Gedanke nahte, den ganzen Spielplan einschliesslich des Bühnenbaus mit schwarzem Tuche auszukleiden. Dieses Schwarz, das unter dem Einfluss vielfältig wechselnder Beleuchtung doch so farbig, doch so belebt wirkte, schlug den Grundton des Düsteren, Tragischen, Ungewöhnlichen an, der immer mitklang, und seine ruhige Gleichmässigkeit lieh den Darstellern als farbigen und bewegten Erscheinungen jene denkbar stärkste Sichtbarkeit, die von der Weite des Raums gefordert ward. Der Grundsatz äusserster Vereinfachung beherrschte auch die Farbenwahl für die Kostüme wie für die wenigen Versatzstücke. Die Schönheit des nackten Körpers wurde mit Fug so weit wie irgend angängig ausgebeutet. Vereinzelte Farbflecke, wie das Blau am Gewande des Aigisthos oder das Grün des Mantels, den Hermes als Geleiter des Orestes trug, taten der Einheitlichkeit keinen Abbruch. So klangen zusammen: Schwarz, Weiss, Graublau, Braun, Gold, das kluge Sparsamkeit nur als seltenen Schmuck verwendete, und end-

lich als einzige Vollfarbe die stärkste des ganzen Farbkreises, Rot, dessen ungebrochene reine Sattheit Wärme, Prunk und Leuchten schenkte. Ein rauschendes Fest für das Auge und damit ein Symbol für den unter der Hülle des prunkendsten Empfangs sich bergenden Verrat ward das lebendige Bild, als Agamemnon, vom roten Königmantel den Panzer halbverhüllt, den Goldhelm mit dem wallenden roten Busch auf dem Haupt, die weissen Rosse an roten Zügeln hielt, indes auf Klytaimnestras Geheiss die rote Flut der Teppiche sich zwischen den mit Gold und Rot bemalten Göttergestalten über die Stufen hinab weit in die Arena ergoss. Und wie unwiderstehlich wurde das Auge von dem roten Mantel angelockt, als er die Wanne, darin der meuchlings Erschlagene ruhte, zugleich verdeckte und enthüllte, und später, als der nach vollbrachtem Muttermord schon halb dem Wahnsinn verfallene Orestes ihn mit ratlosem Entsetzen in seinen befleckten Händen hin und wieder wendete. Nur die völlige Eintönigkeit des schwarzen Grundes und die gänzliche Abwesenheit anderer kräftiger und leuchtender Farben, die in Wettbewerb mit ihm treten konnten, sicherten dem Rot des Mantels für das Auge und durch seine Vermittelung der Einbildungkraft die einzigartig bedeutende Rolle, die ihm im tragischen Aufbau der Trilogie zukommt. Denn er war mehr als ein auffälliges, schönes Tuch, das der Besieger Trojas, der Erste unter den griechischen Fürsten bei seiner glücklichen Heimkehr als Zeichen seiner Macht um sich schlang, das seine Leiche verbarg, und das seinem Sohn zum unantastbaren Beweis gerechter Rache diente, lauter aus der Dichtung selbst geschöpfte Motive, auf die wohl auch ein anderer Bühnenbildgestalter oder Regisseur verfallen wäre — er war d e r rote Mantel, der nicht seinesgleichen hatte, wohin man auch blickte. Er verlor so die Bedeutung des zufälligen Kleidungstückes und ward zu einem sichtbaren Sinnbild für die Verschwisterung von Ruhm und Fall, von Schuld und Sühne, und für die immer neu bewährte Wahrheit, von der das Lied des Chores singt:

„Ward einer je des Glückes satt
Der sterblichen Menschen?“

Häufung der Eindrücke schwächt die Wirkung des einzelnen Reizes ab. Wie bei dem monumentalen Drama des Griechendichters ist auch bei seiner Wiedergabe alles, was nicht notwendig ist, überflüssig. Mit Recht wurde daher bei der Orestie-Neubelebung der Kostümwechsel auch dort vermieden, wo die nämliche Person in zwei Stücken auftrat, deren

Geschehnisse durch Jahre getrennt werden. Wichtiger noch war die Verstärkung dramatischer Akzente durch Eindrücke, die das Auge der Theaterbesucher empfing. Raumordnung und Kostümwahl durch den bühnenbildaufbauenden Künstler und ihre praktische Verwertung durch den Regisseur teilten sich in die Lösung dieser nur in gemeinsamer Arbeit zu bewältigenden Aufgabe. In jeder Dichtung, die ein echtes Kunstwerk ist, besteht keine Figur für sich allein, so selbstherrlich sie sich gebärden mag. Vielmehr sind ihr Charakter wie ihr Schicksal die Folge ihrer Beziehungen zu den übrigen Personen: Im Anfang war das Ganze, nicht der Teil. Solche Beziehungen lassen sich auch sichtbar gestalten und drängen dann mit verdoppelter Kraft dem Zuschauer Leben und Sinn des Dramas auf. Als Hauptausdruckmittel wurde von Reinhardt bei der Münchner Orestieaufführung der Chor verwertet. Der Chor ist Masse. Er hat keinen Eigencharakter, da solcher nur Persönlichkeiten zukommen kann. Was in seinen Äusserungen als Charakter erscheint, fliesst ihm aus dem vor seinen Augen Geschehenden zu und wandelt sich unter dem Eindruck neuer Ereignisse. Die Masse imponiert nur, wenn Gefühl, Wollen und Tat des einzelnen in allen wiederkehren. Die Masse ist Macht, doch nur um der Gemeinsamkeit des Handelns willen, nur wegen der Sammlung aller Strebungen auf ein einziges Ziel. Als der Chor der Greise, die Roller alle in das nämliche unauffällig würdige Gewand gehüllt hatte, langsam in die Arena schritt, sich vor den Altären zusammenschloss, und als unter den Klängen weihereicher, schlichter Musik Alle wie ein Mann sich vornüberneigten und die Rechte zum Gruss erhoben: Da wohnte man leibhaft der Huldigung an eine höhere Macht bei und mochte an die Nähe der Gottheit glauben. (Ähnlicher Wirkungmittel bedienen sich ja der katholische und der mohammedanische Ritus.) Die Parallelität der Gesten, deren Ausdruckwert Hodler der Malerei wiedergewonnen hat, wurde hier den Absichten des monumental-dramatischen Dichters dienstbar gemacht. Die selbstherrliche Macht der „männischen Königin“, wie sinnfällig trat sie zutage, da Klytaimnestra auf der Mitte der Treppe einsam ragend dem in der Tiefe sich drängenden Chor von Trojas Fall erzählte, indes die Dienerinnen zur Rechten und Linken reglos vor den flammenden Weihebecken knieten. Und später, nach dem höhnend kalten und stolzen Bekenntnis des Gattenmords: Wie furchtlos und überlegen stand die hochaufgerichtete Fürstin über dem Chor, der ihrer nicht mehr achtete, sich um die Wanne drängte,

sich von allen Seiten darüberbeugte, als wollte er alle Liebe und Treue des Volks hineinergiessen. Die Herrennatur Klytaimnestras wie die Isolierung, die ihre Tat ihr schuf, waren Bild geworden. Im „Totenopfer" scharte sich der Chor der misshandelten Troerinnen so dicht um die Geschwister Elektra und Orestes, dass er eins mit ihnen ward für das Auge — wie er eins mit ihnen war in der Sehnsucht nach Rache und Rettung. Oder die Eumeniden: In der Finsternis kaum unterscheidbare Knäuel über Treppe und Arena gebreitet, schwarze Massen, dazwischen verschlungene und verrenkte Glieder, sich windende Schlangen. Hier hatten Nacht, Wirrsal und Grauen der schuldbeladenen Menschenseele Gestalt und Leben, ins Ungeheure gesteigert, angenommen.

Viele der neuzeitigen Wirkungen, mit denen Künstler und Regisseur den Fortfall von der Antike geübter Wirkungen ersetzen mussten, waren dem raffiniert durchdachten Beleuchtungwechsel zu danken, unter dessen Zauber der Raum sich zusammenzog oder fast ins Endlose dehnte. Die völlig verdunkelte Bühne rückte die strahlenden Lichterscheinungen des goldgewandeten Apollon und der ägisbewehrten Athena im Rahmen der Rechtecköffnung an der Hinterbühne in unirdische Ferne. Und Klytaimnestras Schatten mit auf die Schultern gesunkenem Haupt, unterhalb der kraftlos herabhängenden Arme in Nacht vertauchend, glitt zu Häupten der schlafbetäubten Erynnien vorüber ohne Eigenregung, wie vom Winde fortgetragen. So schaute Sappho die Schatten, als sie ihr traurig-schönes Lied ersann.

Bei allen Umbildungen aber hielt Roller an dem Grundgegensatz des antiken Bühnenbildes zu dem modernen fest, an jenem Gegensatz, neben dem alle übrigen Verschiedenheiten zu Belanglosigkeiten hinabsinken: Er ordnete die Elemente, mit denen er zu rechnen hatte, nach plastischen Gesetzen, wie es die nahezu von allen Seiten überblickbare Bühne verlangte, und nicht nach malerischen, wie es die selbstverständliche Forderung des hinter einem Rahmen erscheinenden Bildes erheischt. —

Auf weitere Einzelleistungen der Rollerschen Inszenierungskunst einzugehen, verbietet der begrenzte Raum. Nur einiges sei noch hervorgehoben. Der Monumentalsinn des Wieners spricht aus den Entwürfen zur „Salome" und zur „Elektra". Als beängstigender Traum einer Nacht steht das Bühnenbild der „Salome" vor uns: Im Vordergrund eine tiefe Terrasse, durch niedere Mauer vom dunkelsten Sternhimmel geschieden,

der die ganze Hinterbühne beherrscht; rechts der Palast des Herodes, eine glatte Mauer, starren orientalischen Despotismus kündend, nur von einem Portal durchbrochen, an dem die üppigsten Ornamente wuchern, und das so den Eingang bezeichnet in eine Welt, darin tropischer Reichtum tropische Wünsche und Lüste erzeugt. In einem finsteren Hofe spielt die „Elektra". Zyklopische Mauern des Königschlosses, drohend, ungastlich, umrahmen ihn, zu dem kaum das Licht einen Zugang findet. Ein paar Stufen trennen den mit Unrat bedeckten Hof, den ein einziger Brunnen belebt, von einer Terrasse vor den ansteigenden Mauern. Unter der kleinen Freitreppe, die aus einem hohen Tor herableitet, ein dunkles Gelass, zu schlecht fast für einen Hund, die Heimstätte der verwahrlosten, durch ihre Rachegedanken fast zum Wahnsinn getriebenen Königtochter. Tritt Klytaimnestra aus ihrer Tür und steht sie hochragend über dem Loche, darin Elektra zusammengekauert brütet: so ist mit einem Schlag dem Auge der Urgrund der Tragödie enthüllt. Für Don Giovanni ersann Roller ein System von sechs fahrbaren, einander zu zwei und zwei gegenüberstehenden rechteckigen Türmen, die gegen die Bühnenmitte verschoben werden können. Hinter jedem Turmpaar lassen sich drei Prospekte einfügen. So wird mit geringsten Mitteln eine unerschöpfliche Verwandlungfähigkeit der Raumgestaltung erreicht.

Roller ist nicht der einzige bildende Künstler in Wien, der seine Kraft der Heranbildung einer neuen Bühnenbildkultur weiht. Koloman Moser, Geylinger, Lefler und Wimmer sind Mitarbeiter an demselben grossen Werk. Alle gehören sie dem Kreise der „Wiener Werkstätten" an, sofern man unter diesem Schlagwort nicht allein jene Künstler begreift, die für diese moderne kunstgewerbliche Musterwerkstätte tätig sind, sondern jenen Bund von Gesinnunggenossen, die, so verschieden sie nach Veranlagung und Charakter sein mögen, doch schon unter dem Bewusstsein einer feindlichgesinnten, einflussstarken Mehrheit durch ein natürliches Gemeinschaftgefühl zusammengehalten werden. Und wie die Architekten (Wagner, Hoffmann, Strnad und andere mehr) und die vielen, die an der von Roller geleiteten K. und K. Kunstgewerbeschule in Wien als Lehrer wirken oder einst als Schüler gelernt haben, zugleich individuell geblieben sind und doch auf den ersten Blick als Zugehörige zu einem bestimmten Kulturkreis erkannt werden, so zeigen sie sich als Persönlichkeiten und als Wiener, wenn sie für die Bühne entwerfen. Sie sind sich klar über die

Aufgaben, die der bildenden Kunst als einer Helferin der dramatischen Kunst gestellt werden, über die Grenzen, die ihr bei dieser besonderen Tätigkeit gezogen sind, und endlich über die Mittel, deren sie sich zu bedienen haben.

Koloman Moser hat selbst (Deutsche Kunst und Dekoration, Band 27) erläuternde Bemerkungen über seine Bühnenbild- und Kostümentwürfe zu der Bittner'schen Oper „Der Musikant" veröffentlicht. Die Abbildungen bezeugen, dass er die Theorien auch in Taten umzusetzen vermag. Die sekundäre Bedeutung des Bühnenbildes betont er scharf. Nicht minder die Unmöglichkeit einer vollkommenen Täuschung durch natürliche Mittel und die Verwerflichkeit selbst ihres Versuchs. Das Problem der Raumgestaltung auf der Bühne wird ihm zum Grundproblem, aus dessen Lösung sich die Antwort auf die übrigen Fragen ergibt. Eine doppelte Absicht hat der Künstler bei der Raumgestaltung zu verfolgen: Er hat einmal die von dem Werk des Dichters oder des Komponisten verlangte Stimmung eindringlichst wiederzugeben; sodann muss er dem Darsteller die stärkstwirksame Durchführung ihrer Rollen erleichtern. Alle andern Rücksichten treten zurück. „Ob er (der zu gestaltende Raum) „möglich" im Sinne einer Realität des wirklichen Lebens oder „richtig" im Sinne einer bestimmten Zeit, ist eine sekundäre Angelegenheit. Er muss vor allem eine Einheit mit der Dichtung geben und dabei selbst eine solche darstellen". Wie ein Raumeindruck auch unter Zuhilfenahme gemalter Prospekte oder Kulissen erreicht werden kann, führt Moser in einem einfachen Beispiel überzeugend aus: „Eine Wand aus Stoff, auf der Bäume gepinselt, können dem Beschauer die Vorstellung des Waldes geben, obwohl Bäume, die erfahrungsgemäss in der Natur hinter- und nebeneinander stehen, in nur einer Fläche dargestellt sind. Nun stelle ich eine Bank davor. Sofort wird der ehedem in meiner Vorstellung befindliche „Wald" sich durch die räumliche Bank in eine mit Bäumen bemalte „Fläche" verwandeln. Stelle ich nun vor oder seitlich der bemalten Fläche noch einige bemalte Bäume, so ergibt dies durch seine räumliche Art schon wieder die Illusion des Waldes, ohne dass die Bank nun diesen Eindruck stören wird. Beides, Wald und Bank, besitzen in der Art ihrer Darstellung eine gemeinsame Einheit. Ebenso muss der Spieler vor einem flächenhaft dargestellten Wald durch grosse Farbmassen oder stark ornamentierte Flächen, seine Gewandung, durch besondere Beleuchtung, einen silhouettenartigen

Eindruck erwecken. Ganz anders wieder in dem kulissenförmig gestellten Wald, wo schon mit einer mehrseitigen Beleuchtung das Körperliche des Darstellers wird betont werden müssen". Beim Aufbau eines Bühnenbildes achtet Moser darauf, dass jede Einzelheit, mag sie zunächst nur da sein, um eine Örtlichkeit zu charakterisieren, doch im Verlaufe der Handlung ihre besondere Bedeutung für die Betätigung der Darsteller im Sinne des dramatischen Kunstwerkes erhält. Von Geylinger kenne ich nur den phantasievollen Entwurf zu Shaws „Cäsar und Kleopatra". Er folgte dem Dichter, der scheinbar eine historische Begebenheit auf die Bühne brachte, tatsächlich aber eine groteske Satire auf die allgemeinen menschlichen Schwächen auch der Grossen schrieb.

Wimmer hat schon manche Ausstellung österreichischen Kunstgewerbes mit viel Geschmack und mit geschickter Raumaufteilung veranstaltet und ist ein Führer auf dem Gebiet der modernen Wiener Damenmode, die seit einigen Jahren so erfolgreich mit der allmächtigen Pariser Mode in Wettbewerb tritt. So darf er sich auch berufen fühlen, dekorative Arbeiten für die Bühne zu übernehmen. Auch er versteht die individuelle Abwandlung von Kostüm und Bild nach dem Charakter des Dichtwerks. Für ein Biedermeierstück „Freiheit in Krähwinkel" (Abbildungen dieser Entwürfe wie der übrigen in der „Deutschen Kunst und Dekoration", Band 25) hat er die mit raffiniertester Einfachheit ausgestatteten Bühnenbilder einer Kleinstadtstrasse und eines Zimmers bestimmt. Das Gefühl, dass er es mit einer nur übertragenen Wirklichkeit zu tun habe, kann den Zuschauer vor ihnen keinen Augenblick verlassen. Die Häuser der breit ansetzenden, nach rückwärts verwinkelten und verkrümmten Strasse stehen so seltsam verschroben und trotz ihrer Kleinheit so eigenwillig da, wie wir uns ihre philiströsen Besitzer zu denken haben. Die Primitivität ist gewollt und reizvoll: Die Mauern sind durchweg glatt; Türen und Fenster, die als schwarze Löcher wirken, umzieht ein weisser Rand; das grobgefügte Pflaster mit den derben Rinnen ist schärfstens betont. Hier wie bei dem Bilde des Zimmers wird der Augenpunkt in der Mittelachse angenommen. An dem Gemach fällt die geringe Zahl der Möbel ebenso auf wie ihre dekorativ-wirkungsichere Verteilung. Das Prinzip, bewegte Eigenformen (Schauspieler und einzelne Versatzstücke) und Ornamente gegen ruhige, gänzlich schmucklose, neutrale Massen auszuspielen, wird hier wie bei dem meisterhaft komponierten Innenraum einer Sternwarte zu Andrejews Schau-

spiel „Zu den Sternen“ mit Folgerichtigkeit durchgeführt. Auf die Kostüme überträgt es Wimmer an den Figurinen zu dem Stück „Die Tänzerin und die Marionette“. Dass die der Wiener Werkstätte eigentümliche Ornamentik sich auch an den Gewändern eines königlichen Märchenhofs und seines Volkes nicht verleugnet, wird niemanden Wunder nehmen. Auch zu „Hamlet“ hat Wimmer Bühnenbilder entworfen. Hier kam es ihm darauf an, die zeitlose Monumentalität dieser Tragödie aufzudecken, gegenüber dem sonst üblichen Versuch, sie zu einem historisch-mittelalterlichen Trauerspiel zu verkleinern. Eigenartigkeit und Wucht lässt sich den Gedanken des Wieners nicht absprechen. Den völlig ebenen Hauptspielplatz grenzt im ersten Aufzug nach rückwärts eine Terrasse ab, die durch eine breite, kurze Freitreppe in der Mitte unterbrochen wird. Dahinter ragt eine völlig glatte Wand auf, die nur links ein schmales Stück des Nachthimmels sichtbar werden lässt. Ein sehr breites, sehr niederes Portal, neben dem rechts und links Fackeln brennen, führt in das Innere des durch seine Starrheit unheimlichen Baues. Noch seltsamer ist Wimmers Vorschlag für die Kirchhofszene. Wieder ist der eigentliche Spielplan eben und frei; wieder schliesst ihn nach hinten eine Terrasse mit einer diesmal schmaleren Freitreppe ab. Dann aber schiesst, die ganze Bühnenbreite füllend, eine Mauer auf, die sich fast in ihrer ganzen Vorderflucht auflöst in enggerückte, schlanke Rundpfeile, die durch Rundbogen untereinander und mit den seitlichen Wandteilen verbunden sind. Hinter ihrem Monumentalgitter wird im Dunkeln die Rückwand sichtbar: Schräg abwärts von links oben führen scheinbar wahllos verstreute, kleine Fensteröffnungen; von der Mitte rechts nach links unten läuft eine geländerlose Treppe, auf welcher der Trauerzug mit Ophelias Sarg herabsteigt, nachdem zuvor einzelne Köpfe und die weisse Bahre in den dunkeln Fenstern auftauchten und verschwanden. Grabtafeln bedecken den unteren Teil der Wände. Bei aller Originalität und Gewalt der Bühnenbildgestaltung scheint doch der Massstab vergriffen. Die Darsteller schrumpfen neben der riesenhaften Architektur zusammen, sie verlieren sich im Raum, und so lenkt der Künstler doch schliesslich wieder etwas von dem Wichtigsten ab, auf das hinzuweisen er alle Mittel seiner Kunst aufgeboten hatte.

Frankreich hat sich, konservativ, wie es in allen Theaterangelegenheiten denkt, noch nicht sehr lange zu einer künstlerischen Umbildung des Bühnenbildes entschlossen. Es ist das Verdienst Rouchés, unter den

Eindrücken, die er von dem Münchner Künstlertheater empfangen hatte, sich an Maler gewendet zu haben, die eine entschiedene Begabung für monumentaldekorative Aufgaben bereits erprobt hatten, wie Denis, Vuillard, Bonnard, Guérin, Serussier, sowie auch an Kunstgewerbler, denen die Erfindung reicher und geschmackvoller Kostüme gegeben war. An die Bedeutung Craigs reicht keiner der Londoner Dekorateure — Rickett, Wilkinson, Ranson u. a. m. — heran. Doch ist auch in England die Bühnenreform in erfreulichem Fortschritt begriffen.

Gross ist der Anteil Russlands. An den Theatern zu Moskau (unter der Leitung von Dantchenko und Stanislawsky) und zu Warschau wurden nicht nur russische Stücke nach modernen Grundsätzen mustergültig aufgeführt — so hat Wyspianski seine eigenen Tragödien inszeniert —, hervorragende dramatische Schöpfungen aus allen europäischen Kulturländern fanden sinngemässe Wiedergabe in neuzeitlichem Geist. Röhrich schuf die Bühnenbilder zu Peer Gynt, Egorof zu Maeterlincks phantastischem „Blauem Vogel", Benoist zu Molières „Eingebildetem Kranken". War es nur wenigen Westeuropäern vergönnt, diese glänzenden Leistungen der russischen Bühnenreform mit eigenen Sinnen zu geniessen, so wurden wir alle zu Bewunderern der Bühnenbilder, die Léon Bakst für das russische Ballett dichtete. Dass das Publikum der europäischen Grossstaaten sich an diesen erlesenen Tanzspielen erfreuen durfte, dankte es nicht zuletzt der befremdlichen Tatsache, dass Bakst und seine Gesinnunggenossen in ihrer Heimat keinem Verständnis begegneten. So wanderten Ballett- und Bühnenkünstler zunächst nach Paris, wo ihnen die begeistertste Aufnahme winkte. Kein Wunder. Denn das russische Ballett verbindet mit dem fremdartigen, lockenden Reiz aus dem Osten entlehnte Stilelemente — kaukasischer, tatarischer, aber auch slavischer Tänze — die alte hohe Tradition des französischen Balletts, wie es unter den Kaiserinnen Elisabeth und Katharina II. in Russland einzog, in jenen Tagen, da die Tänzerin Camargo alle Welt entzückte. Bildeten die einzelnen Spiele, „Cleopatra", „Narziss", „Scheherazade", „Dieu Bleu" usw., auch stets in sich geschlossene Handlungen, so waren diese doch nur Vorwände, um zwischen üppigsten Dekorationen Tänze von bestrickender Schönheit der Bewegungen und der Gruppenbildung, von atembeklemmender Leidenschaftlichkeit und edelstem Stile aufzuführen. So tropisch reich die Phantasie Baksts Räume und Kostüme gestaltet: stets stellt sie das auf der Bühne Mögliche genau in Rechnung und nie entartet selbst eine Orgie von

Farben und Formen in Anarchie. Um Einfälle ist der Russe niemals verlegen, und immer weiss er den Tanzspielen den einzig passenden dekorativen Rahmen zu schaffen. So verhüllt er bei dem schwülen, wildsinnlichen Ballett „Scheherazade“ die Bühne halb durch einen schweren, in allen Zaubern orientalischer Farbenpracht aufglühenden Vorhang, und für „Cleopatra“ wählt er den Hof eines ägyptischen Tempels mit Riesenstatuen der Pharaonen zwischen massigen Pfeilern. Die Figurinenentwürfe Baksts, Meisterleistungen eines Malers, dem das Gefühl für Rhythmus der Körperbewegung und für bestrickende Sinnlichkeit jeden Strich regiert, bezeugen zudem, dass der Russe auch an Vasenbildern der griechischen Antike sorgfältige Studien gemacht hat. Das russische Ballett in seiner Verschmelzung von feinster alter Kultur mit prachtvollem Barbarentum bleibt unnachahmlich.

Das Jahr 1891, in dem König Wilhelm II. den Thron bestieg, bezeichnet zugleich die Übernahme der Intendantentätigkeit durch den Gans Edlen Herrn zu Putlitz und den Beginn einer zweiten Blüte für das Stuttgarter Theaterwesen.

Der neue Leiter sorgte unter geschickter Auswahl der Darsteller für gleichmässige Durchbildung von Oper und Schauspiel und trachtete, den Spielplan ebenso mannigfaltig wie an inneren Werten reich zu gestalten, indem er neben altbewährten Meisterschöpfungen deutscher und ausländischer Dichter wie Komponisten die besten Schöpfungen zeitgenössischer Kunst — nicht selten als erster — zur Aufführung brachte. Vier Jahre später vernichtete ein Brand das Alte Stuttgarter Hoftheater. Mit dem Gebäude ging der ganze kostbare Bestand an echten Kostümen aus den Tagen Colombas und Servandonis zu Grunde. Ein Interimtheater erstand neben der Reitschule, mit dem man sich während voller siebzehn Jahre bescheiden musste. Erst 1913 konnte das neue Doppeltheater eingeweiht werden. Es hatte sich wohl gelohnt, so lange zu warten. Denn just die Zeit, während derer der Theaterbetrieb in einem geräumigen, aber doch nur als Notbehelf gedachten Gebäude mit unverminderter Kraft weitergeführt ward, brachte Jahr für Jahr so viele neue Pläne für die zweckmässigste Ausgestaltung der Bühne, so viele neue technische Errungenschaften, dass es am klügsten schien, zu warten, und erst, nachdem das Bewährte vom Bestechenden sich unterscheiden liess, das Beste vom Guten auszuwählen.

Aus den Tanzbildern

Der Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die neu zu erbauenden Theater endete mit der Zuweisung des ersten Preises an die Münchner Architekten Heilmann und Littmann, die schon eine Reihe von Bühnenhäusern erstellt hatten (zu München im Ausstellungpark, zu Wiesbaden usw.). Ihnen wurde auch der Auftrag erteilt. Im vordersten Teil der Anlagen, in nächster Nähe des Königlichen Schlosses wie des zukünftigen Bahnhofs errichteten sie die beiden Theater: ein Grosses und ein Kleines Haus. Man vermied von vornherein die Trennung in Oper- und Schauspielhaus, deren Missstände man anderwärts reichlich erprobt hatte. Denn eine solche Scheidung geht von äusserlichen statt von inneren Unterschieden aus. An dem Vorbild des Münchner Doppelbühnenhauses, des grossen Hoftheaters und des intimen Residenztheaters hatte man gelernt. Was hier jedoch nur durch eine lange historische Entwicklung erreicht worden war, das Nebeneinanderbestehen zweier getrennter und doch zugleich verbundener Häuser, deren eines der Oper wie dem Schauspiel grossen Stils und bedeutender Massenentwicklung, deren anderes der kleinen Oper, dem Lustspiel und dem intimen Schauspiel sich widmete: das wurde in Stuttgart zum leitenden Gedanken des ganzen Bauplans erhoben.

Beide Theater, deren gegensätzliche Bedeutung in ihren Abmessungen wie in ihrer dekorativen Ausstattung offen zu Tage tritt, ordnen sich samt dem sie verknüpfenden Trakt des Verwaltunggebäudes trefflich den Anlagen mit ihren herrlichen alten Baumgruppen ein. Die Schau- und Eingangfassade des Grossen Hauses, die sich in dem kleinen stillen Teiche spiegelt, wird für den sich ihr Nahenden eingerahmt von der dunklen üppigen Baumarchitektur, die das helle Wasser umsäumt. Eine zweite, jedoch mit Absicht nebensächlicher behandelte Schaufassade wendet das Grosse Haus der Neckarstrasse zu. Neue Formgedanken bei der Gestaltung der Aussenarchitektur zum Ausdruck zu bringen, wurde nicht erstrebt. Die Ausstattung des Innern und die Verteilung der Räume zeigen, auf welch vielfältiger Erfahrung die Architekten ihr neuestes, umfangreichstes Werk aufbauen konnten. Raumverschwendung ward ebenso vermieden wie unangebrachte Sparsamkeit, und die Lagerräume für Kulissen, Versatzstücke usw. wurden so weitläufig bemessen, dass noch lange Zeit verstreichen kann, bevor die jährlichen Neuanschaffungen einen Anbau nötig machen werden. Die Ausstattungen des Grossen und des

Kleinen Hauses stehen im selben Wirkungverhältnis zueinander wie ihre Aussenerscheinungen. Dort wurde der repräsentative Charakter durch gehäufte Fülle der Ornamentik im Zuschauerraum und an der Bühnenumkleidung, durch die Wahl prunkvollerer Farben und reichlicherer dekorativer Malereien, vornehmlich in dem breiten festlichen Foyer — hier der intime Charakter betont. Der Zuschauerraum des Kleinen Hauses mit seiner warmen, behaglich vornehmen Holzverkleidung und seinen ausgezeichneten Raumabmessungen gehört zu den feinsten Innenräumen moderner Theaterbaukunst.

Die Anordnung der Sitze erfolgte in beiden Theatern auf Grund der mannigfachen Beobachtungen an anderen Neubauten. So gelangten Heilmann und Littmann aus Zweckmässigkeit, Rücksichten zu einem Kombinationtypus, der manche Merkmale verschiedener reiner Typen verwendet, manch andere ausschaltet. Vom Logenrangtheater aus den Tagen des fürstlichen Absolutismus war man schon lange abgekommen. Es hatte Sinn nur dort, wo der Theaterbesuch ein vorwiegend gesellschaftliches Ereignis war, und wo eine Trennung der Klassen selbst an der Stätte des Vergnügens mit aller Schärfe durchgeführt werden sollte. Dem entgegengesetzten System begegnen wir bei der amphitheatralischen Einteilung der Sitze, die beim Prinzregententheater in München versucht ward. Gleich dem Bayreuther Wagnertheater sollte diese Bühne ein Haus der Weihe sein. Volle Gleichberechtigung aller Besucher lautete der Grundsatz. Jedem Zuschauer sollte der nämliche musikalische und optische Genuss gewährt werden und ein Platz in der hintersten Reihe musste mit demselben Eintrittpreis, wie einer in der vordersten erkauft werden. Nur an Theatern, die für die Zahlungfähigsten bestimmt sind, kann man heute der an sich sehr löblichen Forderung gerecht werden, dass jeder Platz gleichwertig ist. Wo jedoch die Bühne eine Stätte der Erbauung und der Freude für alle sein soll, wo es gilt, möglichst vielen in derselben Stunde Genuss zu bieten, versagt sich eine Raumverschwendung, wie sie die amphitheatralische Anlage mit sich bringt, von selbst. Darum griff man etwa seit der Jahrhundertwende immer häufiger zu einer Verbindung von kräftig nach rückwärts ansteigendem Parterre mit meist im Halbrund geführten Rängen und Galerien, die balkonartig vorkragen und die Anordnung mehrerer Sitzreihen mit guter Bühnensicht hintereinander gestatten. Die Zahl der Ränge schwankt je nach der Zuschauermenge, mit welcher

Baumeister und Theaterleiter zu rechnen haben. Die Erfindung der kombinierten Eisen- und Betonkonstruktion erleichterte die Anlage solcher Balkone wesentlich, weil sie ein stützenloses Vorschieben in beträchtlicher Ausdehnung erlaubt. Das neue Schauspielhaus in München von Riemerschmidt war vielleicht der erste geglückte Versuch dieser neuen Typisierung. Ihre Abwandlungen sind mannigfaltig genug, und erst jüngst hat Theodor Fischer in dem intimen Theater zu Heilbronn ein ungemein reizvolles Muster solcher Anlagen aufgestellt. Auch die beiden Stuttgarter Bühnenhäuser vereinen ansteigendes Parterre mit mehreren balkonartigen Rängen, in deren Hintergrund jedoch noch Logen angebracht sind.

An den Bühnen selbst sind alle Errungenschaften der modernen Technik und des modernen Maschinenwesens verwertet. Der Spielplan des Grossen Hauses weist so beträchtliche Abmessungen auf, dass auch die umfänglichsten Massenszenen und die reichhaltigsten Ausstattungen mühelos bewältigt werden können. Einer Tiefe von 21,50 Metern antworten eine Gesamtbreite von 28 Metern und eine Gesamthöhe von 31,40 Metern. Lichte Breite und lichte Höhe des Bühnenrahmens umfassen 12 und 8,50 Meter. Die Masse des Kleinen Hauses sind entsprechend geringer. Rundhorizont, Fortunylicht und Scheinwerfer ermöglichen die Erzeugung jeder gewünschten Raum- und Lichtwirkung. Vom Einbau einer Drehbühne sah man ab. Die Verwandlungen werden durch das System der Schiebebühne herbeigeführt, dem das der Versenkbühne ergänzend zur Seite tritt. Für Auf- und Abbau der Wagen mit den Verwandlungen stehen eine Seiten- und Hinterbühne zur Verfügung. Obwohl die Unterbühne nicht in so ungewöhnliche Tiefe wie die des Dülfer'schen Theaters zu Dresden hinabgeführt werden konnte (12 Meter), weil das Grundwasser Einhalt gebot, genügt ihre Tiefe von 6 Metern trotzdem, um erhebliche Teile eines Bühnenbildes bei plötzlichen Versenkungen aufzunehmen. So darf die technische Einrichtung der beiden Stuttgarter Häuser als mustergültige gerühmt werden.

Indessen setzte die neue Blüte der Stuttgarter Bühnenbildkunst lange ein, bevor Heilmann und Littmann ihr Doppeltheater schufen. Ihr Wachstum ist dem harmonischen Zusammenwirken mehrerer Persönlichkeiten zu danken, deren Veranlagung und Tätigkeit einander ergänzen: An der Spitze ein Intendant, der, gestützt von dem Vertrauen eines kunstsinnigen Fürsten, jahrzehntelange Erfahrung nutzt und der modernen Li-

teratur wie der modernen Musik Verstehen entgegenträgt; als Generalmusikdirektor einer der bedeutendsten Komponisten und Kapellmeister unserer Tage; ein Opernregisseur, der einst einer der gefeiertsten Wagnersänger war, und den mit Max von Schillings die starke Freundschaft gleicher Gesinnung verbindet; endlich ein Künstler von unerschöpflicher Phantasie. Ein Stab von verständnisvollen Mitarbeitern, Regisseuren und Dramaturgen, Maschinenmeistern tritt hinzu, dem erst kürzlich durch die Verpflichtung des Dichters und Bühnentheoretikers Wilhelm von Scholz eine neue wertvollste Hilfe gewonnen ward. Schauspieler und Sänger nicht zu vergessen, deren nicht wenige sich hoher Geltung aller Orten erfreuen, und die gewohnt sind, aus gemeinsamer Arbeit das Kunstwerk des lebendigen Bühnenstücks erstehen zu lassen.

Bernhard Pankok gehört schon seit langem als eine der führenden Persönlichkeiten dem Stuttgarter Kunstleben an und leitet seit Jahren die Kgl. Kunstgewerbeschule. Max von Schillings und Emil Gerhäuser traten erst 1908 zur nämlichen Stunde in den Verband des Hoftheaters ein. „Tanzbilder", die im folgenden Jahre gestellt wurden, bezeichnen den Beginn der Stuttgarter Bühnenkunst. Pankok und Hölzel waren an ihnen mit den Entwürfen zu je zwei Bildern beteiligt, der Hoftheaterdekorationmaler Plappert mit einem. Hölzel übertrug die Ausarbeitung zwei Schülern, dem unvergesslichen Hans Brühlmann, der zu den Berufenen der Monumentalmalerei zählte, und Bruno May. Er selbst behielt sich nur die leitende verbessernde Oberaufsicht vor. Die Spiele, deren schöne Wirkung nicht zuletzt der Regietätigkeit des Ballettmeisters Scharf zu danken war, standen nur in losem Zusammenhang: indem sie charakteristische Tanzbilder von der Antike bis zur Biedermeierzeit boten, gaben sie dem Künstler die erwünschte Gelegenheit, wechselvolle Szenerien und Kostüme von betonter Gegensätzlichkeit zu zeigen.

Der Erfolg, den Pankok mit seinem derben, starkfarbigen Tanzbild aus den Tagen Bauernbreughels und mit dem feinen graziösen, aus der spielerisch-genussfreudigen Rokokozeit errang, erzeugte in Gerhäuser den Wunsch, den Künstler für die Inszenierung von Opern zu gewinnen. Die Anregung fiel auf fruchtbaren Boden: bringt Pankok, der Maler, Bildhauer, Architekt und Kunstgewerbler zugleich ist, dessen schöpferische Phantasie nicht Rast noch Ruhe kennt, und der überdies einer der frühesten Bahnbrecher für die moderne Kunst genannt werden darf, doch alle Eigen-

schaften mit, die zur Gestaltung von Bühnenbildern unentbehrlich sind. Der Künstler seinerseits fand in dem musikalischen Oberregisseur jenen verstehenden, wahrhaft gebildeten Regisseur, den Craig so schmerzlich vermisste.

Heute besitzt das Stuttgarter Hoftheater die fertigen Inszenierungen zu den Mozartopern „Don Juan", „Figaros Hochzeit", „Entführung aus dem Serail" und „Cosi fan tutte" sowie zu Schillings Werk „Mona Lisa". Die Bühnenbilder zur „Zauberflöte" aber harren nur des Friedens.

Zu jedem Stück entwirft Pankok einen besonderen Rahmen, der sich der neutralen, ständigen Umrandung des wechselnden Bildes einfügt. Indem er seine Ornamentphantasien über die Wandung des Rahmens ausschüttet — die Bilder der „Mona Lisa" zwischen prunkvollen Kassetten — jene der „Entführung aus dem Serail" zwischen den geometrischen Formenspielen der maurischen Kunst — oder die Märchengestalten der „Zauberflöte" zwischen dem abenteuerlichen Reliefzierat von Wolken, Pflanzen, Tieren und Dämonen erscheinen lässt, wie sie tropische Einbildungkraft der Inder schaut, geleitet er mit sanftem Zwange das Auge der Theaterbesucher aus der wirklichen Welt in die unwirkliche der Bühne.

Deutete der Künstler schon in der Behandlung des Rahmens den verschiedenen Wesengehalt der Mozartopern an, so führte er diese Absicht erst recht beim Aufbau der Bühnenbilder selbst durch. Es galt, jedesmal trotz aller Mannigfaltigkeit der Dekorationen doch eine einheitliche Grundstimmung durchweg auch zu dem Auge sprechen zu lassen.

Eben in dem Erfassen der tragischen, heiteren, märchenhaften Grundstimmung eines Bühnenwerkes ruht das Geheimnis der starken Wirkung, die Pankoks Bühnenbildern eignet. Auf ein allgemeines ästhetisches Prinzip legt er sich niemals fest. Er ist sich bewusst, dass die Arbeit des bildenden Künstlers der Dichtung oder der Musik zu dienen hat; dass sie um so eindringlicher redet, je bescheidener ihre Sprache bleibt; dass jedes Bühnenwerk das besondere Gesetz seiner Bühnengestaltung mit sich bringt; dass es das Amt des verstehenden Regisseurs ist, dieses Gesetz aufzuspüren — und sein eigenes, ihm sichtbare Geltung zu verschaffen. Über diese gemeinsame Tätigkeit wird Gerhäuser in seiner Abhandlung „Die Inszenierung des musikalischen Bühnenwerks" ausführlich berichten. Um Wiederholungen zu vermeiden, darf ich mich daher auf wenige Andeutungen beschränken.

Bei „Don Juan" kam es der Regie vor allem darauf an, die ununterbrochene Bildfolge zu sichern und das zweiaktige Gefüge dieses

rassigsten, blutvollsten, musikalischen Bühnenwerks klar hervortreten zu lassen, die innere Verwandtschaft der Dramatiker Mozart und Shakespeare aufzuzeigen. So verlangte der häufige Szenenwechsel ebenso wie der Schluss des ersten Aufzugs mit seinem Ineinanderspielen dreier Tänze (Menuett, Allemande und Dreher) nach einer Tiefengliederung der Bühne in drei Abschnitten. Pankok entsprach dem Wunsche des Regisseurs, indem er den sehr geräumigen Hauptspielplan zwischen die breitere, architektonisch umrahmte, neutrale Vorbühne und eine kleinere Hinterbühne einschob und die drei Pläne durch je zwei Stufen noch deutlicher voneinander schied. Alle Architekturen wie alle Kostüme tragen die Merkmale der spanischen Spätrenaissance etwa aus Velasquez Tagen. Ein Vorhang, je nach der Stimmung des Auftritts, schwarz oder grün, mit Gold durchwirkt, scheidet Vorbühne und Hauptspielplan, wenn unvermerkt ein neues Bühnenbild aufgebaut werden muss oder wenn die musikalische Stimmung gegen den Schluss einer Szene so völlig umschlägt, dass das Beibehalten des Bühnenbildes eine Schwächung der musikalischen Wirkung in sich schlösse. Die Höchstleistung Pankoks bei „Don Juan“ ruht in der Farbenwahl. Für Donna Anna, Donna Elvira und Ottavio fand er den vornehmen, düsteren Mollklang: gedämpftes Gelb, gedämpftes Violett, Schwarz und ein wenig Grün, für Don Juan selbst aber die glutvollste, sinnlichste, lebengesättigtste Farbe, ein leuchtendes Rot. Wie immer das Bühnenbild gestaltet ist: alle Farben blühen erst auf, scheinen erst zu erwachen, wenn Don Juans lachender Lebemut die Szene betritt. Das bunte Gewühl des Tanzes in des Verführers Festsaal hebt sich von reicher, weisser Architektur, deren frohe Pracht von ungezählten Kerzen bestrahlt wird. Alles aber, was an überschäumender Lebelust, an Rausch und Sinnenfreude Don Juan umhüllt, sammelt sich noch einmal in dem Gemach, darin den Abgott der Frauen sein Schicksal erreicht. Don Juan selbst, seine Diener, die Tänzerinnen, Wände, Sessel-Bänke, Vorhänge und Teppich klingen zu einem Fortissimo sinnlichsten Rots zusammen. Durch die geöffnete Tür aber redet von fern das Grauen im Schwarz der Nacht herein.

Bei „Figaros Hochzeit“ galt es, die Rokokostimmung festzuhalten und den Ernst der inneren Handlung durch die Heiterkeit der äusseren hindurchschimmern zu lassen. Leicht und graziös mussten die Formen sein, prächtig, doch von erlesenem Geschmack der Farbenakkord, der

diesmal auf Weiss, Gold und Grün gestimmt ward, während alle übrigen Farben nur zur Harmonieergänzung sich einfanden. Monumentale Symmetriebildung, wie sie die Inszenierung „Don Juans" schon durch den Einbau des Proszeniums beherrschte, wäre hier nicht am Platze gewesen. Durch vornehmstes Gefühl für die künstlerische Zulässigkeit gebändigte Willkür durfte den Charakter der Bühnenbilder bestimmen. Mit Ausnahme des grossen, repräsentativen Festsaales hat Pankok alle Architektur, die er bei dem graziösesten, prickelndsten Werke Mozarts verwandte, absichtvoll unsymmetrisch gestaltet: das zierliche Boudoir der Gräfin, einem von kapriziösem Künstlergeist entworfenen Schmuckkästchen gleichend, das Gemach Susannes usw. Lauter intime Räume, wie geschaffen für Intriguen und für Abenteuer der Liebe. Der Festsaal aber, durch einen riesigen grünen Vorhang von seinem Vorgemach getrennt, mit malachitenen Säulen, deren Kapitelle gediegenes Gold verbrämte, mit figurenübersäten Deckenfresken, fasste allen Prunk des Schlosses zu einer rauschenden Hymne auf Macht und Reichtum seines wie ein Fürst lebenden Herrn zusammen. Solche Prachtentfaltung ist vonnöten: denn nur, wenn das absolutistische Wesen Almavivas in der Erscheinung seiner Person und seiner Umgebung zum Ausdruck gelangt, wird verständlich, in welch ernstlicher Gefahr die treue Braut des treuesten Kammerdieners Figaro schwebt, und wie sehr es der List aller an der Nichtverführung Susannes Interessierten bedarf, um ihr Schicksal noch im letzten Augenblick zu wenden. Das Schaugepränge des repräsentativen Festsaals, den mit allen Mitteln der Reliefperspektive zu erweitern Pankok sich angelegen sein liess, ward noch auffälliger gemacht durch die Nüchternheit des Gerichtraums mit seinen schmutziggrauen, völlig nackten Wänden. Durch doppelseitige Bemalung der Architekturglieder hatte der Künstler erreicht, dass die Umwandlung des Saals in die Gerichtstube sich binnen 20 Sekunden vollzog. Die nebensächlich behandelte Ausstattung des Raums, darin die Eheklage Marzellines wider Figaro samt allen übrigen Intriguen so schnell, überraschend und lustig sich in allseitige Freude auflöst, steht auch durchaus im Einklang mit der Bedeutung dieses Auftritts im Gefüge des dramatischen Kunstwerks. Das Gemach, das Susanne nach des Grafen Geheiss künftig bewohnen soll, um zu ihrer Herrin, sobald diese ihrer bedarf, eilen zu können, wurde vom Künstler ganz als „Vor- und Durchgangraum" charakterisiert. Es schien mit seinem ganz unsymmetrischen Grundriss, mit seinen verschieden

hohen Türen, dem Verzicht auf jeden Zierat hier, dem Aufputz reicherer Ornamentik dort und mit seinem hohen, die Zugehörigkeit zu einer Schaufassade des Schlosses betonenden Fenster überhaupt nicht als Raum von eigener Berechtigung. Damit war aber zugleich die Stellung des Kammermädchens am gräflichen Hofe versinnlicht: ist Susanne gleich die Vertraute ihrer Herrin und umschmeichelt sie der verliebte Graf mit Leidenschaft — doch ist sie vogelfreier Spielball seiner Gelüste und nur ihre Schlauheit mag sie retten. Das Bühnenbild der Gartenszene mit Pavillons, verschnittenen Hecken, Laubengängen und leise plätscherndem Springbrunnen wusste Pankok so recht zum glaubhaften Tummelplatz der tollsten nächtlichen Abenteuer und der verliebten Verwandlungkomödie zu schaffen.

Einem romantischen Märchen gleicht die „Entführung aus dem Serail". Diesen Charakter betonte Pankok schon durch die Bühnenumrahmung, deren breites Band er mit leuchtenden arabischen Ornamenten füllte. Das Meer ist bedeutsamer Hintergrund alles Geschehens: Durch Seeräuber kam Konstanze in die Gewalt eines zum Moslemismus übergetretenen Christen, des mächtigen Bassa Selim; von jenseits des Meers, über das ihr trauerndes Auge schweift, ersehnt sie die Befreiung durch den Geliebten; dieser selbst, Belmonte, will sie zur Nacht über das Meer entführen. Darum nahm Pankok auf Gerhäusers Wunsch als Schauplatz eine Insel an und lässt während der ganzen Oper den Blick über das Meer offen. Durch sinnreiche technische Vorrichtungen, deren altbekanntes System er wesentlich verbesserte (Walzen, die von unten beleuchtete Flitter um und um schleudern) erreichte er, dass die See bald zu schäumen und zu glitzern, bald still zu ruhen schien. Die Dekoration des ersten Aufzugs konnte für die Anfangszene des dritten beibehalten werden. Auf freiem Platze erhebt sich zur Rechten, schräg gestellt, der Palast des Bassa; linker Hand steht ein Feigenbaum, dahinter die Wohnung des Oberaufsehers Osmin und weiter im Grunde, von tropischen Bäumen halb verdeckt, ragen die Häuser, die den Hafen umsäumen; dazwischen dehnt sich weit und breit das Meer. So klein der Teil ist, den man von Selims Schloss zu sehen bekommt, so deutlich charakterisiert er das Heim eines vornehmen Mauren. Schlanke Pfeiler, aus hellgelben und dunkelbraunen Steinen geschichtet, rahmen das Spitzbogenportal und das dreigeteilte vergitterte Fenster ein, das den Haremfrauen als Durchguck dient. Der freie Platz musste weit bemessen werden, damit die grossen Massenszenen sich

zu entwickeln vermochten. Gold und Blau beherrschen die Stimmung des Bühnenbildes. Arabische Ornamentik verstreut sich verschwenderisch über Bauten und Kostüme. Die stärkste Prachtentfaltung erfolgt in dem Augenblick, da Selim, von weissgekleideten Haremfrauen, blaugewandeten Janitscharen und buntem Gefolge begrüsst, mit Konstanze aus dem kostbaren, roten, mit Gold verzierten Zelte des Prunkschiffes steigt. Die despotische Gewalt des Bassa musste mit allen Mitteln veranschaulicht werden. Der Garten des zweiten Aufzugs grenzt wiederum an das Meer. Palmen, Blüten und Büsche umwuchern den Rasenhügel und den verschwiegenen Weg, darauf die Liebenden sich heimlich treffen. Nach der missglückten Flucht harren sie in neuer Gefangenschaft dem Urteil des wütenden Bassa entgegen. Meist wird diese Schlussszene des dritten Aufzugs auf offenem Platz gespielt. Der Regie kam es aber darauf an, die vermeintlich letzte Zwiesprache der Liebenden ungestört in intimem Raum sich vollziehen zu lassen und zugleich die Unmöglichkeit, nochmals den Händen des Mauren zu entrinnen, schon dem ersten Blicke zu weisen. Pankok schied daher den durch eine quergelegte Wand abgetrennten rückwärtigen Teil der Bühne in drei Teile: Rechts und links ordnete er je eine vergitterte Tür, dahinter die Wachen lauern: die breitere Mitte öffnete er in einem weitgespannten Hufeisenbogen, so dass das Innere von Selims Gemach frei sich bietet; ein Doppelfenster im Grunde zeigt das Meer und die scheinbar für immer verlorene Freiheit.

Ein eigenartiges Problem stellte dem bildenden Künstler Max von Schillings' „Mona Lisa". Eingeschaltet zwischen äusserliche Alltäglichkeit wächst die tragische Handlung eines Traumes auf. Unwirklich ist das Geschehen des erzählten Traums, der längstvergangene Taten auferweckt — und dennoch wirklich, weil die Gegenwärtigen, Erzähler und Hörer, ihr innerstes Fühlen, ihr innerstes, uneingestandenes Schicksal in ihm leben. Dies doppelte Sein musste Bild werden, wie es durch des Komponisten Schöpfung Musik geworden war. Tiefes Blau war herrschender Ton in der vorbereitenden Szene, darin der junge, um das Leben betrogene Mönch die junge, vornehme Fremde samt ihrem strengen alternden Gemahl empfängt, um sie in jenen Saal zu geleiten, der die Tragödie von Lionardos lächelnder Mona Lisa vor mehr denn vierhundert Jahren umschloss. In Gold und Rot leuchtete dieser Raum auf, als Traum und Erzählung und alle Sinnenfeste der Renaissance Wirklichkeit wurden.

Das Schwarz der Säulen und des Mosaikbodens aber trug den Unterton des Tragischen in die festfrohe Stimmung. In verblichenes Graugelb mit verhauchenden Klängen der frühen, berauschenden Herrlichkeit sank der Saal zurück, nachdem die Entrückung zu Ende war, der schöne Römer, an dem die Liebesleidenschaft Mona Lisas sich erstmals entzündete, wieder der von Gelübden gefesselte Mönch, die Florentinerin die fremde reisende Frau, der hasserfüllte Gatte Francesco wieder der vornehme Herr geworden war, der, selbst resigniert und abgekühlt, seine junge, unbewusst liebedurstige Frau mit den Sehenswürdigkeiten der Arnostadt bekannt macht. Wie vor den Hörern des Mönchs musste auch vor den Hörern der tausend Gefühle spiegelnden Musik die Renaissance mit all ihrem Formen- und Farbenzauber erstehen. Darum schuf Pankok Dekorationen, schuf Kostüme, die zugleich Gebilde seiner Phantasie und Gebilde des üppig heiteren Cinquecento waren, in engem Anschluss an die Schildereien Mantegnas zu Mantua. Denn um so furchtbarer wirkte das grause, jähe Geschehen, je verführerischer, lebenlockender sein Schauplatz war.

Kein Bühnenwerk aber mag einen Künstler, dessen Einbildungkraft mit zahllosen Formen und Gestalten bevölkert ist, mehr zur Inszenierung reizen als Mozarts Märchenoper „Die Zauberflöte". Die Entwürfe Pankoks zu diesem musikalisch so unsagbar reichen Bühnenwerk waren fertig, als der Krieg ihrer Ausführung Halt gebot. Hier durfte und sollte der Künstler seiner Phantasie die Zügel schiessen lassen. Die abenteuerlichsten und prunkvollsten Kostüme, die erhabensten Bauten, die üppigsten Ornamente, die unbegreiflichsten Wunder: Was immer ihn zu gestalten drängte, war ihm erlaubt. Aus reinem Golde gefügt werden die kuppelbekrönten Portalbauten der „drei Tempel" vor uns stehen. Die Löwen, einer Wand als unheimlich-ornamentale Gebilde eingefügt, werden jäh aufglühend lebendig werden, vier Meter hohe Riesen schwerfällig drohend sich regen, die Königin der Nacht wird in einer Aureole von Flammensternen aus der Dunkelheit tauchen, das liebende Paar wird durch dichteste Schleier von strömenden Wassern und lodernden Flammen unversehrt schreiten, und endlich werden ragende Säulen des Sonnentempels die glänzende Wölbung des Himmels selbst tragen — wenn wieder Friede sein wird und wenn die Kunst, die das Leben verschönt, die erbaut und befreit, ihre erlösende Macht wieder üben darf.

Inszenierungen der Königlichen Hofoper von Werken Mozarts und von Schillings' Mona Lisa

von

Emil Gerhäuser

Emil Perhäuser.

Aufgaben der musikalischen Inszenierung

Als der Generalintendant der Kgl. Württ. Hoftheater, Exzellenz Baron zu Putlitz mich im Jahre 1908 aus Berlin nach Stuttgart zur szenischen Leitung der Hofoper berief, war die ganze Bühnenwelt von den Ideen der Erneuerung des Bühnenbildes und der sogen. Reform der Schaubühne durchtränkt. Der allgemeine Geschmack hatte eine grosse Wandlung durchgemacht. Vom Kunstgewerbe und der Malerei her übertrug man nun auch auf das Bühnenbild die Forderung einer Ausdruckskunst, bei welcher die Einfachheit der grossen Linie im ganzen Bühnenbild der besonderen Ausdruckskraft der Persönlichkeit des Darstellers einen wirksamen Rahmen schaffen sollte. Es war also von Anfang an das besondere Kennzeichen dieser Bühnenerneuerung, dass sie nicht nur das äussere Bühnenbild, den Rahmen der Ereignisse und die Bühnentracht betraf, sondern dass sie die Steigerung der darstellerischen Leistung im lebendigen Ausdruck des Körpers, der Geste und der Sprache als Forderung in sich schloss. Also eine Kunstbestrebung, welche aufs Ganze ging; eine zielbewusste Bewegung, welche eine Steigerung des dramatischen Kunstwerks in seiner grossen vielfältigen Wirkung im Auge hatte.

Da war es eine Lust, mit vollen Segeln sein Lebensschifflein in die neue Bahn zu lenken. In Stuttgart winkte die grosse Aufgabe, in den neuen Häusern den gesamten Opernspielplan neu zu inszenieren; eine Aufgabe, vor der einem beinahe schwindeln konnte, wenn man die grosse Verantwortung bedachte. Ich sollte aber im Interimstheater noch etwa vier volle Jahre Zeit und Gelegenheit haben, mich auf dieses Lebenswerk vorzubereiten in praktischer Arbeit, in innigem Zusammenwirken mit meinem Freunde Max Schillings, unter der Führung und Förderung eines Chefs,

der für alle Bühnenaufgaben einen aufgeschlossenen Sinn und einen unfehlbaren Geschmack besass. Als Darsteller und Sänger hatte mir eine jahrzehntelange Schulung und Kunstübung unter Felix Mottl und in Bayreuth den Sinn für die rhythmische Wirkung der Bewegung und die notwendige Steigerung des mimischen Ausdruckes nach dem Zeitmasse der Musik bis zur beinahe automatischen Betätigung aufgeschlossen. Das Wort Felix Mottls, die Begabung des musikalisch-dramatischen Darstellers zeige sich darin, dass er auf einen bestimmten rhythmischen Ausdruck der Musik stets in einer bestimmten und charakteristischen Geste antworten müsse, war mir in Fleisch und Blut übergegangen. Aus dieser Einstellung auf den dramatischen Ausdruck der Musik durfte ich die Gewissheit schöpfen, dass sie mir eindringlicher und sicherer den Schlüssel zur dramatischen Verwirklichung einer Partitur geben würde, als langes theoretisches Studium oder musikalische Körpergymnastik. Von Jugend auf hatte ich auch starke malerische Neigungen und einen aufgeschlossenen Sinn für die psychologische Wirkung der Farben. Ich hatte die Inszenierungen Mahlers und Rollers in Wien sorgfältig verfolgt, einen grossen Teil der Reinhardt'schen Inszenierungen in Berlin miterlebt und an der Entstehung des Münchner Künstlertheaters um so grösseres Interesse genommen, als viele meiner persönlichen Freunde, wie Max Schillings, Benno Becker und Fritz Erler unter den führenden Geistern dort am Werke waren. Nach einer ernsthaften Selbstprüfung durfte ich also wohl dem Rufe nach Stuttgart mit gutem Gewissen Folge leisten, liess die Laufbahn des Sängers und Darstellers hinter mir und warf mich mit der ganzen Kraft meines Temperamentes auf das neue Feld der Kunstbetätigung.

Je sorgfältiger ich mich nun auf meine Aufgabe der dramatischen Durchbildung eines Werkes vorbereitete, je ausführlicher und genauer ich meine Regie-Auszüge mit Worten, Stellungen und Plänen gestaltete, desto sicherer machte ich auf allen Proben eine verblüffende Erfahrung an mir selbst: unter dem Eindruck der lebendigen Wirkung auf der Bühne, und sei es nur in dem hässlichen Rahmen markierter Dekorationen, änderte ich meinen sorgsam erwogenen Plan, die vorbereiteten Stellungen, ja selbst den Grundriss einer Dekoration so entscheidend, dass die Aktion der Darsteller und der Ausdruck der Sänger oft einen ganz entgegengesetzten, oft schärferen, oftmals gemässigteren, jedesmal aber einen treffenderen Charakter im Sinne des Ganzen bekam, als ich mir bei der Vorarbeit gedacht hatte.

Das Kunstwerk des Dramas, sagte ich mir, hat eben in jedem einzelnen Werk seinen besonderen Stil, stellt in jedem einzelnen Fall neue unabweisbare Forderungen, die der Spielleiter erst im lebendigen Ausdruck auf der Bühne, erst vor der Wirkung erfühlen, erraten kann. Dabei wird der eine Regisseur diese Anforderungen besser, sicherer und zuverlässiger erkennen, als der andere, selbstverständlich nur vermöge seiner stärkeren Anschauungskraft, oder vermöge der empfindlicheren Reizbarkeit seines Temperamentes.

Regie-Kunst wäre also im Grunde gar nicht etwas, was man erlernen kann? Was man entweder als Begabung besässe oder nicht besässe?

Die Unmittelbarkeit meiner Empfindung, dass irgend eine Stelle im dramatisch-musikalischen Kunstwerk nur so und nicht anders zur künstlerisch einheitlichen Wirkung gebracht werden könne, zeigte mir ebenso wie der Erfolg, dass ich mit meiner gestaltenden Arbeit auf dem richtigen Wege war, wenn ich dem unmittelbaren Einfalle auf der Szene sein Recht liess. Aber Regietätigkeit ist doch die planmässige Vorbereitung für die Übertragung eines Bühnenwerkes aus dem Buche oder der Partitur auf die Szene? Irgendwo habe ich gelesen, der Regisseur sei gar kein Künstler, sondern nur ein Organisator? Einer, der nichts anderes zu tun habe, als die Köpfe des Dekorationsmalers, des Garderobedirektors und der Darsteller unter einen Hut zu bringen. Wie reimt sich das zusammen mit dem veränderlichen Gesicht, welches ein Kunstwerk auf der Bühne unter verschiedenen künstlerischen Führern erhalten kann? Wenn das Drama nach seiner vom Dichter im Buche festgelegten Form absolute Kunst zu sein beansprucht, ebenso wie eine musikalisch bis ins Kleinste durchgeführte Partitur, wo liegt die Erklärung für die Möglichkeit guter und schlechter Aufführungen, d. h. starker oder schwacher Wirkung auf das Publikum, wenn nicht in der Relativität des dramatischen Kunstwerks? Fühlen wir uns nicht bei guten Aufführungen oft in einer Art Ekstase über die Wirklichkeit emporgetragen, wenn kein falscher Ton, kein Missklang in der Darstellung die Unmittelbarkeit unseres Eindruckes gefährdet, und wenn wir der Wahrheit des Ausdruckes, der Gewalt der Stimmung, der jubelnden Erhebung oder der erlösenden Trauer, ohne zu erwachen, wie in einem Rausche hingegeben sind? Macht nicht jeder ungeschickte Darsteller, jeder kalte Routinier, der seine Rolle virtuos beherrschen mag, aber der tieferen Bewegung in der eigenen Seele ermangelt, jeder schlechte

Sänger mit gepresstem oder gaumigem Ton, jede geschmacklose Gewandung auf der Bühne uns unangenehm und verwundert zuerst, später widerwillig und gereizt aufsehen? Wohin ist dann die Unmittelbarkeit des Eindruckes versunken, welchen der Dichter oder der dramatische Musiker mit seinem Werke beabsichtigte? Der ästhetische Genuss beruht stets auf dem harmonischen Zusammenklang, welchen wir zwischen der Idee eines Kunstwerkes und den zu ihrer Darstellung aufgewendeten Mitteln empfinden. Und der Regisseur, welchen heute eine übelangebrachte Verdeutschungssucht zum „Spielleiter", d. h. zu nichts als zum „Ordner" der Bühnenvorgänge herabdrücken möchte, ist der Hüter nicht nur der Harmonie, des einheitlichen Zusammenklanges verschiedener Kunstmittel auf der Bühne, sondern ihr verantwortlicher Schöpfer. Wie er die Kunstmittel der Bühne nach freiem Ermessen zur Wirkung bringt, von keiner anderen Gewalt gebunden als der Verantwortlichkeit gegenüber dem dramatischen Kunstwerk, von keinem anderen Ziel angezogen, von keiner anderen Kraft beseelt, als den Geist und Sinn eines Dramas im Brennspiegel seines eigenen Temperamentes, seiner reizbaren Empfindungskraft einzufangen und so, wie er es empfindet, einheitlich und geschlossen lebendig werden zu lassen im ausgeglichenen Spiel der Kräfte, so muss er volle Freiheit haben, alle Mittel der Bühne seinem künstlerischen Willen zu unterstellen und nach seiner Verantwortung gegenüber dem Kunstwerk zu gebrauchen.

Der Bildhauer und der Maler sind bei ihrem künstlerischen Schaffen in beneidenswerter Lage. Derjenige Künstler ist seiner Wirkung am sichersten, welcher die Idee seiner Schöpfung am unmittelbarsten und mit möglichst wenigen Mitteln unserer Anschauung zu vermitteln vermag. Das Material des Bildhauers gewinnt erst unter seiner Hand die künstlerische Form und damit den gewollten Ausdruck des Künstlers; die Farben erhalten erst auf der Tafel den vom Maler gebrochenen oder gesteigerten Wert und den Zusammenklang in einer abgewogenen Form. Wenn ein lyrischer Dichter uns ein stimmungsvolles Gedicht seiner eigenen Produktion selbst vorträgt, kann schon die Frage entstehen, ob das Gedicht von einem Schauspieler vorgetragen nicht tiefere Wirkung hervorbringen könnte; denn oft eignet den Dichtern nicht die Kunst des Vortrags. Die Worte der Sprache erhalten wohl unter der Feder des Dichters ihren vom Künstler gewollten Ausdruck, aber um diesen in seinem ganzen Werte lebendig werden zu

lassen, bedarf es der geschulten Rede und der Persönlichkeit eines geeigneten Vortragkünstlers, welcher die Empfindung des Dichters zu seiner eigenen zu machen versteht, und ihr Ausdruck zu geben imstande ist. Wer Frank Wedekind seine eigenen Gestalten auf der Bühne verkörpern sah, kann nicht im Zweifel darüber sein, dass er deren Ausdruckkraft nicht gesteigert, sondern gemindert hat, weil ihm das Wesen der Schauspielkunst, Aufopferung der eigenen Persönlichkeit im Dienste des Dramas, fremd ist; er besässe, selbst wenn er den Willen dazu hätte, nicht die Mittel dazu, nicht die körperlich suggestive Ausdruckskraft des Schauspielers, der dazu notwendig ist.

Dieses Beispiel zeigt uns, wie gross die Schwierigkeiten der einheitlichen künstlerischen Wirkung im Drama sein müssen, in einer Kunstform, welche weitaus die grösste Zahl der Mittel zu seiner Mitteilung, zur künstlerischen Wiedergeburt verlangt. Der Dramatiker vermag niemals seinem Werke selbst die endgültige, künstlerische Form zu geben. Er ist dabei stets auf die Beihilfe anderer Personen, anderer Künstler angewiesen. Ja, es mag zur Verwunderung des dramatischen Autors manchmal vorkommen, dass ein Stück, das in langen Proben und in gewissenhafter Treue gegen das Buch vom Regisseur eingeübt wurde, in der Aufführung einen Schwung, eine Linie erhält, welche von der ursprünglichen Konzeption des Dramatikers in manchem Punkte verschieden sein kann, so dass der betreffende Regisseur vom Autor zu hören bekommt, er habe sich das selbst ganz anders gedacht. Die Streitigkeiten, welche sich aus solchen Anlässen zwischen dem Autor und den Leitern der Aufführung ergeben, sind allbekannt und enden meist mit einem Kompromisse zu Gunsten des Autors. Nach der Aufführung selbst aber werden unter dem Einflusse des Erfolges oder Nicht-Erfolges dann meist die Ideen des Regisseurs wiederhergestellt. Das zeigt nur, dass die Ausgestaltung eines Dramas auf der Bühne verhältnismässig unabhängig von der schriftlichen Aufzeichnung, ja selbst unabhängig vom persönlichen Eingreifen des Dramatikers ist und bleibt. Die Bühne hat eben ihre eigenen Gesetze und ist unbarmherzig selbst gegen diejenigen, welche sich ihrem Dienst mit Haut und Haaren verschreiben. Nichts aber ist verkehrter, als die Bühne zu einem ihr fremden Zwecke zu missbrauchen. Ein moderner Dichter sagte mir einst, die Bühne und das Drama seien für ihn nur eine äussere Form, ein Vorwand, um seine Ideen schneller zu propagieren. Jeder solche

Versuch ist im Vorhinein zum Tode verurteilt, denn die Bühne will das Drama, die Gegeneinanderführung von Leidenschaft und Handlung, von Charakteren und Ereignissen innerer oder äusserer Natur. Worte und Ideen wenden sich an unseren Verstand, sie können die Handlung in ihrem Verlaufe und ihren Beziehungen genau angeben und schildern, aber sie sind kalt und tot, wenn sie nicht von dem sanften Tonfall einer bezaubernden Stimme, vom erregten Pulsschlag eines zitternden Herzens, vom leidenschaftlichen Ungestüm jugendlichen Feuers, vom grollenden Trotz titanischer Auflehnung, von der lachenden Ironie eines überlegenen Charakters oder dem erlösenden Humor eines tiefen Gemütes getragen werden. Bis das Drama auf der Bühne seine Auferstehung aus dem Buche feiert, ist sein Inhalt, geteilt in viele Rollen, durch Herz und Hirn verschiedener Personen gegangen, welche sich alle nur an dem Glutatem des Dramas zu wirklicher künstlerischer Gestaltung entzünden können. Zur harmonischen Gesamtwirkung aber können diese schauspielerischen Leistungen nur durch den Regisseur zusammengeschweisst werden. Er wird hier das Tempo des Vortrages beflügeln, dort den Wassersturz der Rede einzudämmen suchen, im Raume die Figuren glaubhaft gegeneinander führen, dem Bilde die richtige Farbe und Stimmung durch die Beleuchtung und die Gewänder geben und was er als den Kern der Handlung empfunden hat, mit Gewissenhaftigkeit herauszuschälen suchen.

So muss jede dramatische Dichtung für die Bühne gleichsam übersetzt, auf die vorhandenen Kräfte übertragen und in eine gewisse Tonart, welche durch die persönliche Note der vermittelnden Künstler bestimmt wird, sozusagen transponiert werden, und all das in jenem Tempo, jenem Zeitmass, welches das Temperament des Regisseurs als der Handlung entsprechend, als notwendig empfindet.

All diese vielfältige Arbeit hat aber nur den Zweck, Auge und Ohr des Zuschauers so zu erregen, gefangen zu nehmen und in den Bann unserer Darstellung zu zwingen, dass seine Vorstellungskraft unserer Wiedergabe willig folgt und seine Empfindung in volle Mitschwingung gerät. Auge und Ohr sind die Pforten, durch die jedes Drama den Weg zum Herzen des Zuschauers finden muss. Die Gewohnheit des Lebens hat uns alle so geschult, dass wir die zeitliche Aufeinanderfolge des Geschehens mit dem Auge und den Sinn der Worte, der Träger des Gedankens, ohne weiteres durch das Ohr unserem Verstande zu übermitteln ver-

mögen. Im Theater aber haben Auge und Ohr des Zuschauers noch etwas anderes in besonderer Weise zu leisten. Durch das Auge empfangen wir den Eindruck bildhaften Geschehens, nehmen die Stimmung eines Bühnenbildes in uns auf und den mimischen Ausdruck des Darstellers, durch welchen er uns Scherz und Ernst, Schmerz und Lust, Zorn und Güte, Liebe und Hass, Trauer und Hoffnung, kurz alle Affekte seiner Seele zu schildern vermag. Durch das Ohr aber dringt nicht nur der Sinn der Worte, der Gedanke in unsere Seele, sondern durch den stimmlichen Ausdruck des Schauspielers oder Sängers auch der Empfindungsgehalt, mit welchem dieser die Worte oder Töne des Dichters oder Musikers aus seiner eigenen Seele belebt. Bei rein verstandesmässiger Tätigkeit, also bei gleichgültigem Vortrag, bleibt der Zuschauer kalt. Am Bühnenbild bewundert er nicht die zeitliche Folge der Bilder, sondern erst wenn sein Schönheitssinn an dem Bild erwacht, wenn die Stimmungsgewalt einer Landschaft, einer Farbenzusammenstellung seine mitschaffende Phantasie erregt, erst wenn in diesem Bühnenbild der lebendige Mensch, der Darsteller, sein Herz zu gleicher Liebesempfindung durch eine suggestive Geste hinreisst, oder zu zürnendem Hass, zu fröhlichem Lachen, erst wenn seine Schaulust die Tore zu seinem Herzen weit öffnet, so dass der Strom der Eindrücke in das Flussbett seiner Seele mündet, — erst dann ist uns der Weg erschlossen, auf welchem das Drama im Zuschauer wirklich lebendig werden kann. Und dies allein ist der Zweck des Dramas: in einem Abbild des Lebens den willigen Zuschauer zum Selbstvergessen und damit zu künstlerischer Selbstbefreiung vom Zwange des Lebens hinzureissen. Das ist auch allein der Sinn jeder Kunst.

Man könnte nun meinen, nach diesen Darlegungen müsse die Inszenierung aller dramatischen Kunstgattungen, des Prosa-Lustspiels und der Vers-Komödie, des grossen Schauspiels und der Tragödie, der Spieloper und der Operette, der grossen Oper und des musikalischen Dramas den gleichen Gesetzen unterliegen. In gewissem Sinne ist das wahr: stets müssen für jede dieser Kunstgattungen Gewänder und Bühnenbilder, Beleuchtung und Requisiten in einer dem Zeitcharakter des Dramas angemessenen Form und der Stimmung des dramatischen Vorgangs entsprechenden Weise bestimmt und abgetönt werden. Aber die Gleichartigkeit der Aufgabe ist nur eine scheinbare. Zwischen Schauspiel und Oper und dem musikalischen Drama bestehen tiefgreifende Unterschiede für die Inszenierung.

Im Schauspiel, im Wortdrama, ist das innere Zeitmass des dramatischen Vorganges dem Regisseur, seinem gestaltenden Vermögen und seinem Temperament ebenso zu freiem Ermessen überlassen wie der sinnliche Eindruck der Rede, der seelische Ausdruck der Empfindung dem Darsteller. Das Zeitmass im Schauspiel wird keineswegs im allgemeinen dem Zeitmass des alltäglichen Lebens in seinen gewöhnlichen Geschehnissen entsprechen, sondern stets durch den dramatischen Vorgang und die Spiegelung desselben im Temperament des Regisseurs bestimmt. Der Dichter schafft den Rhythmus der Geschehnisse, und gibt das ungefähre Zeitmass des Vortrags an. Aber den grossen Fluss des dramatischen Geschehens, der Handlung, das Ineinandergreifen der Zahnräder an der Bergbahn der dramatisch aufsteigenden Handlung, das Tempo der Talfahrt kann nur der Regisseur bestimmen, wenn er einen harmonischen Gesamteindruck erzielen will. Der Darsteller aber gibt aus seinem Eigenen etwas im Wortdrama, was ihm wohl der Regisseur suggerieren, aber niemals selber machen kann: das Emporflammen der Leidenschaft, die Eiseskälte empörender Abweisung, die Liebenswürdigkeit des Verführers, die Keuschheit der Unberührtheit, die Rücksichtslosigkeit der Kanaille, das Zagen des Schwächlings, den heroischen Verzicht der Grossmut, und die Selbstverständlichkeit heldischer Gesinnung, kurz den seelischen Ausdruck, und auf diesem Gebiete ist der Darsteller unumschränkter Herr und Gebieter. In voller Freiheit schöpft er da aus der eigenen Empfindung; er komponiert und instrumentiert gleichsam die Worte des Dichters; erst dann erwachen sie zu wahrem Leben und zu voller Wirkung. Von der grösseren oder geringeren Fähigkeit des Darstellers, alle Register der Empfindung vom zartesten Klang bis zur voll dahinbrausenden Orgelstärke in den Dienst des Kunstwerkes zu stellen, hängt mehr als von seiner äusseren Erscheinung seine Bedeutung ab. Es gehört zum Wesen der schauspielerischen Begabung, dass sie nicht nur nach ihrer besonderen Veranlagung alles zur Wirkung bringen will, was die aufmerksame Betrachtung des Lebens, der Eindruck der täglichen Ereignisse, die Beobachtung verschiedener Charaktere und verschiedener Zustände und der Verkehr mit Menschen der unterschiedlichsten Art sie gelehrt hat, sondern dass sie auf das Wort eines Dichters hin, welches wie mit einem geheimnisvollen Schlüssel an ihren Urquell pocht, in neue Bahnen des Ausdrucks mit intuitiver Kraft dahinstürzt, mit nie gehörten Lauten der Empfindung, die aus der Seele wie ein Geiser emporstürzen, eine Gewalt

eruptiver Leidenschaft an den Tag reisst, und in der seelischen Erschütterung bis zu körperlichem Schmerzempfinden sich selbst steigern kann. Das sind die wahrhaft grossen Schauspieler, die so selten sind. Kein Dichter kann sie entbehren und wenn ein Regisseur solche Kräfte in den Dienst eines Kunstwerkes stellen darf, so muss er sich beglückwünschen und dankbar sein. Ist eine solche Begabung auch wenig geneigt, sich unterzuordnen, sind die Fälle auch selten, wo ein solches Talent Selbstdisziplin und Einsicht genug besitzt, um das Kunstwerk in erste Linie und sich selbst in die zweite zu stellen, so ist doch der Gewinn für das Ganze zu gross, der Ertrag aus der Mitwirkung zu reich, als dass man hier kleinliche Kritik oder eigensinnige Forderungen geltend machen dürfte. Auch der Dichter wird sich fast immer mit einer solch ausnahmsweisen Leistung nicht nur abfinden, sondern sie mit einer Art von Begeisterung preisen — weil er sich selbst und seine dramatische Arbeit dabei von einer ungeahnten Seite kennen lernt.

Im Schauspiel ist also offenbar die Inszenierung in ihrem weitaus wichtigsten Teile, dem inneren Zeitmasse des Dramas dem persönlichen Empfinden des Regisseurs ebenso unterworfen, wie die Worte des Dichters und seine Gestalten, seine Charaktere dem Darsteller überantwortet sind, damit er in voller Freiheit daraus die Anregung zu seiner Gestaltung aus der eigenen Seele schöpfe.

Diese ästhetische Tatsache bringt dem Schauspiel wohl den Nachteil, dass der dramatische Dichter nur in den allerseltensten Fällen das von ihm selbst gewollte und beabsichtigte Drama in der Seele des Zuschauers erwecken kann; seine Kunstmittel, Gedanken und Worte, sind zu sehr einem anderen, stark persönlichen Ausdrucksbedürfnis, der Inszenierung und dem Darsteller überantwortet, um in seinem Kunstwerk rein in Erscheinung zu treten. Aber diesem Nachteil steht als ein unendlicher Vorteil gegenüber, dass die Zeitdauer seiner Geltung eine viel längere, die allgemeine Tragweite seiner Gestalten eine viel weitere bleiben kann. Sobald eine Dichtung dramatischen Inhaltes nur wirklich tiefe menschliche Probleme enthält und in ergreifender Weise behandelt, vermag sie der Geschmack des Regisseurs und die Leidenschaft der Darsteller trotz aller Wandlungen des Geschmacks stets aufs neue den veränderten Verhältnissen anzupassen; sie ist nicht an eine bestimmte Form der Darstellung gebunden, und braucht bei wechselnder Geschmacksrichtung des Publikums nicht in

den Orkus der Vergessenheit zu versinken, sondern kann sich stets aufs neue in einer anderen Form wie ein Phönix aus der Asche erheben.

Hier setzte das Münchner Künstlertheater und hier setzte auch Max Reinhardt mit seinen Neu-Inszenierungen und seiner Bühnenerneuerung ein. Wenn beim Münchner Künstlertheater vorübergehend der Primat des bildenden Künstlers auch für die Bühne verkündet wurde, so zeigte die Entwicklung sehr bald, dass hier ein Irrtum vorlag. Wir haben allen Grund, den Anregungen, welche man dem Künstlertheater schuldet, dankbar zu sein. Eine unleugbare Besserung und Verfeinerung des Geschmacks in der sog. Ausdrucksregie war die allgemeine Folge der Erkenntnis, dass die äussere Erscheinungsform des Dramas nicht an die hergebrachte Form der Kulissenbühne und die traditionelle Aufteilung in Prospekt und Bögen gebunden ist, sondern der Phantasie und dem Ausdrucksbedürfnis nach Örtlichkeit und Zeit und in der Bühnenausstattung freien Spielraum lässt.

Als aber Max Reinhardt ins Künstlertheater einzog, riss wiederum der Dramatiker den Primat an sich, gesellte sich für das Bühnenbild den bildenden Künstler und begann die Neu-Inszenierung der Klassiker. Wie funkelten die Steine in der neuen Fassung, wie strahlten die Sterne unserer ewigen Dichter, nachdem man den Staub von hundert Jahren weggeblasen hatte! Vor allem aber muss man Reinhardt dafür dankbar sein, dass ihm die Bildwirkung an sich, so gross und schön sie sein mag, nicht wichtig genug erschien, um sie zum ausschlaggebenden Teil der Inszenierung zu machen. Was nützt der glücklichste malerische Wurf, wenn die dramatische Wirkung ausbleibt oder in die Lüfte zerflattert? Nicht der Maler, sondern das Drama beherrscht das Theater. Die Gefahr, dass mit der Bühnenerneuerung ein Mittel des Ausdruckes, die Bühnenausstattung, zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks aber, das Drama, zum Mittel der malerischen Bestrebungen gemacht werde, ist durch Reinhardt beschworen worden und wohl auf Nimmerwiedersehen geschwunden.

Alle diese Verhältnisse, welche bei der Inszenierung des Wortdramas eine grosse künstlerische Freiheit für den Regisseur und den Darsteller mit sich bringen, ändern sich mit einem Schlage, wenn die Musik sich als Ausdrucksmittel der Seele mit dem Drama verbindet. Mit herrischer Gewalt durchdringt sie nicht nur das Drama selbst, sondern sie bestimmt auch für die Inszenierung alle Verhältnisse, legt dem Darsteller gewisser-

massen Fesseln an, zwingt ihn zu einer gebundenen Marschroute, und verlangt, dass die Persönlichkeit des Künstlers niedertauche bis zum Grunde der Seele des dramatischen Musikers, um sich mit veränderten Zügen, nach der Vertiefung in ein fremdes Ich, verwandelt und wie aufs neue geboren, aus den Wogen der Musik zur Sonne eines neuen Weltteiles zu erheben.

Am stärksten und unmittelbarsten finden wir diese Bedingungen verändert in unserer höchsten musikalischen Kunstgattung, dem reinen Musikdrama.

Ein richtiger Musikdramatiker weiss, dass die musikalische Gestaltung seines Dramas eine Einschränkung des Wortes, einen Verzicht auf den Schmuck der Sprache verlangt. Denn alles, was von Glanz und Licht in funkelnden Versen und strömenden Rhythmen in der Sprache ausgedrückt wird, ist für die musikalische Diktion nebensächlich. Die Erfindung des dramatischen Musikers kann das alles eindringlicher, direkter in der Ton- und Harmoniefolge sagen als die schönsten Verse. Denn die Musik, sagte Schopenhauer, drückt niemals an sich und durch sich allein die Erscheinung aus, welche uns die Worte der Sprache schildern, sondern das innere Wesen jeder Erscheinung. Sie spricht auch nicht zu uns durch Vermittelung des Verstandes, sondern trifft mit ihren Klängen direkt unser Herz. Ich weiss nicht, ob die Physiologen diese Wirkung der Musik schon haben erklären können. Aber mir scheint, dass irgendwie die direkte Erregung unseres sympathischen Nervensystems mit der Einrichtung unseres inneren Ohres im Zusammenhang stehen muss. Wir hören nicht nur, wenn die Klänge eines Trauermarsches unser Ohr erreichen, sondern empfinden sofort die schwermütige Klage, das Leid um einen Heimgegangenen, die Hoffnung auf die Verklärung alles Irdischen in unserem Herzen mit. Nicht nur unser Ohr, sondern unser ganzes Wesen reagiert mit unzweifelhafter Bestimmtheit auf klanglich reizvolle Eindrücke mit dem Gefühl der Befriedigung, des Wohlbehagens, der Freude, des Jubels, der Erhebung. Ein straffer Rhythmus elektrisiert uns zu körperlicher Bewegung im Marschtempo oder Tanzschritt. Ihrer innersten Natur nach kann die Musik sich in künstlerischem Sinne nur mit einem Gegenstande, einer Handlung verbinden, in welcher die charakteristisch zufälligen Momente der Erscheinung hinter dem Ausdrucksbedürfnis ihres rein innerlichen, ihres seelischen Gehaltes zurücktreten. Je gesteigerter diese Innerlichkeit des dramatischen Vorganges ist, desto geeigneter ist diese Handlung für ein musikalisches Drama. Denn,

wo die anderen Künste — so drückte sich Wagner aus, sagen: das bedeutet, sagt die Musik: das ist. So beschränkt die Musik zunächst den dramatischen Musiker in seiner Stoffwahl. Wo nicht eine musikalische Idee im Mittelpunkte der musikdramatischen Konzeption steht, ist kein Erfolg zu erwarten. Sie beschränkt den Musikdramatiker aber auch hinsichtlich der sprachlichen Durchführung seines Werkes. Äusserste Knappheit der Handlung im äusserlichen Sinne zugunsten der notwendigen Verbreiterung für innere Entwicklungen, möglichster Verzicht auf sprachlichen adjektivischen Schmuck des Dialogs, ja in entscheidenden Momenten sogar völlige Ausschaltung des Wortes zugunsten einer entscheidenden Geste in Zusammenhang mit eindringlichem musikalen Rhythmus sind die Anforderungen, welche der Musikdramatiker von seinem Buche befriedigt sehen muss. Das begriffliche Element der Sprache wird vom musikalischen Ausdrucke sozusagen unter Wasser gesetzt; die musikalische Empfindung und Erfindung überflutet nicht nur die Sprache, sondern das ganze szenische Leben. Der dramatische Musiker bringt uns nicht nur das äussere Abbild des Lebens vor die Seele, nicht nur Verwicklungen und Geschehnisse, sondern er versetzt uns sofort in deren inneren Gehalt, macht die fremden seelischen Vorgänge zu unseren eigenen, und ohne weiteres für uns zur vollsten innerlichen Wirklichkeit. Durch die hinreissende Gewalt seines musikalischen Ausdruckes stellt sich das musikalische Drama uns in unmittelbarem Miterleben sofort in seinem tiefsten Zusammenhang dar; mehr noch: der Musikdramatiker stellt uns mit unserer Teilnahme mitten hinein in das Drama. Wir leben in einer anderen Sphäre auf, nachdem wir die Bedingungen der eigenen vergessen haben, und gehen im Drama unter. Die Wirklichkeit existiert nicht mehr für uns, sie ist versunken, versunken auch ist Raum und Zeit der übrigen Welt, einzig nur die Zeit des Dramas, und der Raum des Dramas beherrschen unseren Willen und unsere Vorstellung.

Wie die Musik im Drama auf solche Art den dramatischen Musiker in ihren Bahnen nach unausweichlichen Gesetzen zu ihrem Dienste zwingt, um ihm dann als Lohn die unmittelbarste Wirkung zu schenken, so raubt sie auch dem Sänger, dem Träger der dramatischen Absichten, einen Teil seiner Persönlichkeit. Denn im musikalischen Drama existiert das eigene Leben des Darstellers nicht in voller Freiheit, sondern nur in den fest umrissenen und genau bestimmten Verhältnissen, welche der musikalische Ausdruck des Dramatikers gestattet. Aber was die Musik dem Dar-

steller an individuellem Leben und dem Eigenwerte der Persönlichkeit nimmt, das schenkt sie ihm zehnfach wieder; wie ein Gnadengeschenk des Himmels wirft sie ein strahlendes Bündel von Licht und Glanz gleich einem Demantgewand über ihn, sobald er im stärkenden Bade ihrer Wogen bis zum Grunde niedergetaucht und mit neuem Ausdruck emporgestiegen ist. Denn darauf kommt es an, dass der Sänger den eigenen Ausdruck, mit welchem er das Wort erfüllt hätte, vergesse, dass er sein eigenes Empfinden auswechsle gegen dasjenige des schaffenden Musikers. Die Musik adelt das Wesen des Darstellers, potenziert seinen Ausdruck und macht ihn zum Mittelpunkte des Dramas. Die Harfenklänge, welche der Seele des Musikdramatikers entströmt sind, muss er im eigenen Innern rauschen hören, als ob die Schwingungen seiner Seele sie selbst hervorbrächten. Das Ich des Darstellers muss gleichsam aus seiner Haut heraus und im Strahlenleib des Schöpfers für flüchtige Stunden wandeln. Je grösser das Talent des Sängers ist, desto tiefer ist die Verwandlungsfähigkeit. Wie ein Nachtwandler findet der Künstler da den Weg; kein Pfad ist da zu steil, keine Anforderung zu gross. Wo Überlegung der schauspielerischen Mittel, kluge Berechnung der Steigerung des Ausdrucks erst einen langen und mühsamen Weg zur Wirkung zeigen könnten, stellt die Intuition, welche durch die Musik wie durch kein anderes Mittel erweckt werden kann, die fertige künstlerische Leistung aus einem Gusse hin. Höchste innere Kraft strömt aus der persönlichen Hingabe des ganzen Wesens dem Darsteller wie aus einem Wunderborn immer aufs neue zu. Da ist nicht mehr von einer Fessel, einem sklavischen Gehorsam gegen den Musikdramatiker die Rede, sondern unter einem inneren Zwange, einer künstlerischen Suggestion streift der Künstler die Fesseln des eigenen Wesens ab, wirft alles unwesentliche von sich, betont, weil er es muss, nur das Wesentliche und steigert seine Leistung dadurch zum Typus. Lebenswahr, weil vom Blute der Musik bis in die feinsten Nerven durchpulst, kraftvoll, weil vom Rhythmus wie von einer elastischen Kraft gehalten und getragen, schreitet der Sänger durch die Welt des Dramas, während nicht er, sondern ein anderer auf seiner Seele mit tausend Stimmen spielt, und trägt das rhythmische Leben der Musik im rhythmisch bewegten Körper in den Raum des Dramas.

Dies innere Erlebnis, diese Befreiung vom eigenen Ich, diese Transcendenz im Dienste des Dramas ist das höchste Glück, welches man als Darsteller empfinden kann: es ist Gottesdienst.

Ach — hier entringt sich ein Seufzer meiner Brust. So sollte es sein — so sollte es bei allen Darstellern im musikalischen Drama sein, nicht nur bei den Begnadeten, den Wenigen, bei denen Sänger und Darsteller durch glückliche Veranlagung in eins verschmolzen sind. Dann brauchten die Regisseure sich nicht um den Stil eines Kunstwerkes oft in so vergeblicher Weise zu mühen. Denn die Leistung eines solchen idealen Darstellers trägt den Stil des dramatischen Kunstwerkes fertig in sich. Aber diese glücklichen Fälle sind leider in der Praxis selten. Und hier beginnt die unablässige Arbeit des musikalischen und szenischen Leiters der Aufführung an denjenigen Künstlern, welche wohl durch Stimme und Erscheinung zur Verkörperung musikdramatischer Aufgaben berufen scheinen, ohne die exzeptionelle Spannkraft des überragenden Talentes zu besitzen. An Stelle dieser Darsteller muss nun der Regisseur sich bis zum Aufgeben der eigenen Persönlichkeit in den Geist des Musikdramatikers versenken, auf jede eigene Geltendmachung seiner Persönlichkeit verzichten, und sich im Dienste der musikalisch dramatischen Gestaltung daran machen, die darstellenden Sänger im Sinne der Partitur zu schulen, um den einheitlichen Stil des Kunstwerks zur Erscheinung zu bringen.

Dazu ist selbstverständlich vonnöten, dass der Regisseur die Eigenschaften des darstellenden Künstlers, wie wir sie geschildert haben, sein eigen nennen darf. Nur auf diesem intuitivem Wege kann er so rasch, als seine Aufgabe es fordert, mit dem musikalischen Kunstwerke vertraut werden und es sich bis in die feinsten Regungen zu eigen machen. Der Regisseur muss aber auch jene seltene Gabe haben, in blitzartigem Erfassen sofort den Rhythmus der dramatischen Musik in seiner Anschauung in eine genau entsprechende, körperlich rhythmische Bewegung zu übersetzen, und einen unfehlbaren Instinkt für die plastische Schönheit einer Bewegung oder für deren charakteristische Hässlichkeit besitzen. Mehr noch: er muss selbst jederzeit in der Lage sein, diese Bewegungen, diesen mimischen Ausdruck in treffender und überzeugender Weise vorzumachen. Alles Reden über eine Geste ist bei der Bühne zwecklos. Das Beispiel überzeugt schneller als eine lange Erklärung. Nur dadurch, dass der Regisseur mit überzeugender Kraft und in schlagender Virtuosität selbst seinen Körper völlig als Mittel des musikalisch-dramatischen Ausdruckes beherrscht, dass er jeden Augenblick in der Lage ist, die Sänger durch seine Geste zu überzeugen, wie sie ihrem Spiel eine grössere und intensivere Wirkung

verschaffen können — nur dadurch vermag er die einzelnen Glieder des gesamten Darstellungskörpers in gegenseitiger Unterordnung unter den gestaltenden Willen des musikalischen Kunstwerkes zu einer einheitlichen Aufführung als dem höchsten künstlerischen Ziele hinzuleiten.

Wie wichtig diese Aufgabe ist, ergibt sich aus dem Charakter des musikalischen Dramas von selbst. Denn wenn die Absicht des Musikdramatikers verwirklicht werden soll, bedarf sie des höchsten und mannigfaltigsten Ausdruckes des Gesichtes und der Geberde; ja sie erfordert, so sagte Wagner, deren Mannigfaltigkeit, Kraft, Feinheit und Beweglichkeit in einem Grade, wie sie nirgends anders als eben einzig nur im musikalischen Drama notwendig zum Vorschein kommen kann und für dieses Drama daher von ganz besonderer Eigentümlichkeit geradezu erfunden werden muss. Denn die dramatische musikalische Handlung ist mit all ihren Motiven eine bis zur Wunderbarkeit über das Leben erhobene und gesteigerte. Die dramatische Absicht bestimmt daher bis in den einzelnsten Zug Gestalt, Miene, Haltung, Bewegung und Tracht und dies alles allein durch die Musik, welche die dramatische Geberde in sich trägt und zugleich deutet.

Da die Körperlichkeit des Darstellers im Musikdrama eine ausschlaggebende Rolle spielt, ist es die Pflicht des Regisseurs, ihr alle diejenigen räumlichen Bedingungen zu schaffen, deren sie zu lebenswahrer Betätigung bedarf. Wir fordern daher für das musikalische Drama mit Recht die „Praktikabilität", d. h. die plastisch durchgebildete Dekoration. Durch die zeitliche Ausdehnung der Stellungen und Geberden infolge des von der Musik gesetzten Zeitmasses wird die Wahrhaftigkeit des Ausdruckes in Frage gestellt, wenn etwa ein Felsen, eine Säule, ein Baum, mit welchem der Darsteller in Berührung kommt, zu schwanken, zu wackeln beginnt. Eine desillusionierende Heiterkeit ist stets die Folge.

Diese Forderung der Plastik beeinflusst selbstverständlich die Anordnung der ganzen Dekoration im Bühnenraum und deren Aufstellung, wie der Auftritt des Darstellers und die sich als notwendig ergebende Bewegung desselben deren Gliederung mit Fenstern, Türen, und deren Tiefe. Weil aber das musikalische Drama, insonderheit dasjenige Richard Wagners, besondere szenische Wirkungen, wie Naturvorgänge, Sonnenuntergänge, Gewitter, den Anbruch eines Morgens musikalisch in die Partitur mit einbezogen und musikalisch gestaltet hat, so ist die Inszenierung in diesem

musikdramatischen Kunstwerk unbedingt auf die volle Heranziehung der Dekorationsmalerei angewiesen. Ja, Rich. Wagner beansprucht sogar die reine Landschaftsmalerei für die musikalische Inszenierung. „Was der Landschaftsmaler bisher in den engen Rahmen des Bildstückes einzwängte, so sagt er, damit wird er nun den weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen, den ganzen Raum der Szene zum Zeugnis seiner naturschöpferischen Kraft gestaltend. Was er durch den Pinsel und durch feinste Farbenmischung nur andeuten konnte, wird er hier durch künstlerische Verwendung aller ihm zu Gebote stehenden Mittel der Optik, der künstlerischen Lichtbenützung zur vollendet täuschenden Anschauung bringen. Durch den Landschaftsmaler wird die Szene zur vollen künstlerischen Wahrheit: seine Zeichnung, seine Farbe, seine warm belebende Anwendung des Lichtes zwingen die Natur, der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen."

Durch diese notwendige Einbeziehung der Landschaftsmalerei und die ebenso notwendige plastische Ausgestaltung des Bühnenbildes platzen aber ohne jede Frage zwei völlig heterogene Elemente auf einander, die plastische Dekoration und der Flächenstil der Dekorationsmalerei. Bemalte Flächen verschieben sich in der Mischung mit plastischen Dekorationen im Theater je nach dem Platze, auf welchem der Zuschauer sitzt, weil die Linearperspektive nur auf einen einzigen Augenpunkt konstruiert sein kann. Bei Wäldern und Bergen sind die Fehler weniger erkennbar, bei Architekturen jedoch ist das Verhältnis direkt illusionsstörend.

Der leitende Regisseur, den wir den verantwortlichen Schöpfer der harmonischen Gesamtwirkung in der Inszenierung genannt haben, sieht sich hier einem schwer lösbaren Dilemma gegenüber. Von verschiedenen Seiten, unter anderen auch von dem Erbauer unserer Hoftheater Professor Max Littmann, ist deshalb die Anregung ausgegangen, das Prinzip der Stilisierung des Bühnenbildes nach dem Muster des Münchner Künstlertheaters auch auf das musikalische Drama, insonderheit auf das Wagner'sche Kunstwerk zu übertragen. Man hörte auch manchmal, dass ein grosses Hoftheater sich mit dem Gedanken trage, einem Künstler ersten Ranges, etwa Fritz Erler mit dem Entwurfe von Dekorationen und Kostümen für den Nibelungenring zu beauftragen und mit Spannung erwarteten alle an dem Problem Interessierten den Fortgang und Erfolg solcher ernsten Kunstbestrebungen. Man könnte hoffen, dass einem solchen Künstler, dessen

gestaltende Phantasie gerade das Nordische besonders läge, szenische Bilder voll packender Kraft gelingen müssten, in welchen jede einzelne Figur und die Gesamtheit aller Personen in ein richtiges Verhältnis zum umgebenden Raume gesetzt wären, so dass das Gesamtbild eine künstlerische Vertiefung und eine erhöhte Raumwirkung gewänne. Aber gerade im Nibelungenring sind in die musikalische Gestaltung eine Reihe von Geschehnissen und Naturvorgängen, offene Verwandlungen, Gewitter, Regenbogenerscheinung, Lichtzauber, Waldweben, Sonnenaufgänge einbezogen, welche der malerischen Phantasie und der Bildwirkung ebenso widersprechen wie irrationale Vorgänge, etwa das Leuchten des Rheingoldes, der Feuerzauber, die Feuerdurchschreitung, oder der Brand Walhalls. Diese Vorgänge, welche vom Dramatiker musikalisch anschaulich wiedergegeben sind, widerstreben schon allein in ihrer zeitlichen Dauer der gestaltenden Phantasie des bildenden Künstlers. Er wird sie entweder in einer bestimmten Phase, die sich gerade seiner Phantasie vorstellt, festzuhalten und ihr Fortschreiten zu verhindern suchen, oder sie, wenn er radikal denkt, so weit als irgend möglich eliminieren. In beiden Fällen entsteht aber dann in der Inszenierung ein Widerspruch mit dem musikalischen Kunstwerk, ja ein direkter Konflikt. Es geht nicht an, Stellen der Partitur, welche der Genius als einen integrierenden Bestandteil seines Werkes gestaltet hat und welche wie die Feuerdurchschreitung z. B. zu den schönsten Stellen der Partitur zählen für die szenische Wirkung auszuschalten und hier einfach den Vorhang zu schliessen. Der ganze Übergang zur folgenden Szene ist musikalisch einer der grössten Würfe, die dem Musikdramatiker gelungen sind. Es geht da, wo das Genie eine positive Anschauung vermittelt hat, nicht an, dieselbe zu negieren und der Phantasie des Zuschauers das musikalisch gestaltete Bild vorzuenthalten. Der Vater aller Stilisierungsversuche im Wagner'schen Kunstwerk, welche wir bisher auf den deutschen Bühnen, sei es im Ring, sei es im Parsifal, miterlebt haben, ist aber wohl Adolph Appia, dessen Buch „Musik und Inszenierung" eine Reihe konkreter Vorschläge enthält. Zum grossen Teil sind aber seine Ausführungen bei den praktischen Inszenierungsversuchen missverstanden worden. An einer Bühne hat man ein Rheingold ohne Walhall versucht. Das widerstrebt meinem Geschmacke ebenso wie ein Walhall mit zwei vertikal aufstrebenden Linien, wie es Appia vorgeschlagen hat.

Seit dem 1. Januar 1914, dem Tage, an welchem Wagners

„Parsifal“ frei geworden ist, haben wir auch auf deutschen Bühnen eine Reihe von problematischen Inszenierungen dieses Bühnenweihfestspiels erlebt. Goethes Wort:

„Ihr wisst, auf unsern deutschen Bühnen
Probiert ein jeder, was er mag“

ist uns dadurch zu einer schmerzlichen Wahrheit geworden. Auch in diesem Bühnenwerke ist für die Stilisierung kein Platz, weil sie der künstlerisch musikalischen Form desselben widerstrebt; weil die Umwelt von Wagner als realistisch gedacht und gestaltet wurde; weil in Wagners Werken die Natur wirklich lebt und als ein Lebendiges, Wirkliches in den dramatischen und musikalischen Vorgang mit einbezogen ist. Es war lehrreich zu sehen, was bei den Stilisierungen Wagner'scher Werke bisher herausgekommen ist: Etwas Ärmliches, Dürftiges, Stimmung mordendes. Man kann ohne Übertreibung alle bisherigen Versuche in dieser Richtung als missglückt bezeichnen. So wünschenswert es wäre, dass ein grosser Maler mit genügend musikalisch-dramatischem Empfinden ernsthaft seine Kraft an diesem Problem versuchen möge, so berechtigt muss der Zweifel bis zum Beweise des Gegenteiles gelten, ob diese Aufgabe wirklich künstlerisch gelöst werden kann.

Sollen wir in der Inszenierung des musikalischen Dramas zu einem einheitlichen, statt einem Stil mit heterogenen Elementen gelangen, so müssen die dramatischen Musiker sich die Beschränkung auferlegen, symphonische Durchbildung von Naturvorgängen in ihren Partituren auszuschalten. Wo solche Elemente aber in die dramatische Handlung durch die Musik verwoben sind, bleibt dem Regisseur bei der Inszenierung nichts anderes übrig als ein Kompromiss, bei welchem ihn sein Geschmack leiten muss. Er wird den landschaftlichen Hintergrund zu Gunsten des plastischen Vordergrundes und zu Gunsten des Verhältnisses der menschlichen Figur im Bühnenbilde zu beschränken suchen und wo die heterogenen Bedingungen der plastischen Dekoration und des Flächenstiles hart aufeinander stossen, einen möglichsten Ausgleich durch Vermittlung des Lichtes, der künstlichen Lichtquellen der Bühne, welche heute eine grosse Vervollkommnung erreicht haben, herbeizuführen suchen.

Wesentlich günstiger als im Wagner'schen Kunstwerke, dem musikalischen Drama reinster Prägung, liegen die Verhältnisse für den einheitlichen Stil der Inszenierung, der ganzen Ausdrucksregie in der älteren

und neueren Oper. Die Inhaltsregie zwar, die Freiheit des Darstellers und des Regisseurs unterliegt auch hier durch die Musik der gleichen oder annähernd gleichen Beschränkung wie im musikalischen Drama. Dafür aber gewinnt die Inszenierung in der Gestaltung der Umwelt, der Bühnentracht und des Bühnenbildes beinahe die gleiche Freiheit wie im Wortdrama. Richard Strauss'ens „Feuersnot" enthält zwar noch ein stark irrationales musikdramatisches Element: die symphonische Schilderung der Liebesumarmung auf dem Höhepunkt der Handlung bei absoluter Dunkelheit der Szene; die Aktion auf der Bühne ist dabei vollkommen ausgeschaltet und nur der Symphoniker spricht da zu uns. Für den Zuschauer, der in das Theater geht, um das Drama durch Auge und Ohr auf sich wirken zu lassen, ist es ohne Zweifel ein neuartiges Erlebnis, plötzlich bei offener Szene, während das Volk regungslos in stockfinsterer Nacht verharren muss, seine Schaulust völlig zu vergessen und den Sinn des Vorganges nur aus der Musik zu erraten. Denn es ist kein Zweifel, dass die Mehrzahl des Publikums nach ihrer musikalischen Bildung nicht in der Lage ist, ohne weiteres zu verstehen, was die Musik sagen will. Wäre beim plötzlichen Erlöschen allen Lichtes das Volk auf der Bühne unter Heulen und Zähneklappern in panischem Schrecken nach allen Windrichtungen auseinandergestoben und verschwunden, um bei der Wiederkehr des Lichtes die Liebe Diemuts als Retterin und Wiedererweckerin der heiligen Flamme in jubelndem Wiedererscheinen zu feiern, so wäre der Vorgang dramatischer und die Wirkung der symphonischen Dichtung an dieser Stelle reiner und tiefer. Später hat Richard Strauss die symphonische Dichtung mit grösserem Gelingen dem dramatischen Vorgange eingeschweisst. In der „Salome" bringt der Tanz der Herodiastochter zugleich eine starke dramatische Spannung und in der „Elektra" krönt der symphonische Ausklang in dem ekstatischen Tanz Elektras das Werk. Hinsichtlich der Ausdrucksregie aber fordern die Werke von Richard Strauss, namentlich der „Rosenkavalier" und „Ariadne auf Naxos" direkt die Mitwirkung des bildenden Künstlers bei der Inszenierung. Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", Schillings' „Moloch" heischen die Stilisierung des Bühnenbildes. Die Werke der jüngeren Tondichter vollends sind allzusehr von den künstlerischen Bewegungen der Gegenwart getragen, um nicht deren Kunstmittel im ganzen Umfange zu beanspruchen.

In der älteren Oper hatten Mahler und Roller in Wien schon

erwiesen, wie man die Inszenierung mit voller Freiheit neu beleben kann. Es wäre Pflicht der Nachfolger gewesen, diese Grosstaten beider Künstler peinlich genau zu bewahren, weil in ihnen der gestaltende Wille des Musikers mit dem des bildenden Künstlers in harmonischer Weise am Werke war. Aber leider ist von dem Geiste dieser musterhaften Inszenierungen wenig mehr am Leben geblieben. In Wien scheint man heute die szenische Wirkung an sich über den notwendigen harmonischen Zusammenklang mit der dramatischen Musik zu stellen, und dem Irrwahn zu huldigen, als ob man ein musikdramatisches Werk irgend welcher Art, sei es Oper oder Musikdrama, gegen den Geist der Musik in Szene setzen könne, indem man an musikalisch gedachte, empfundene und gestaltete Werke vom Standpunkte des Schauspielregisseurs herantritt. Es ist gewiss wahr, dass es einen alten Opernschlendrian gab und dass auf der Opernbühne alten Stiles Leben, Laune, Übermut und Schwung in einer Art steriler Konvention für jedes Werk zu ersticken drohten. Die Oper fordert heute mehr denn je rückhaltlose Hingabe an die dramatische Geberde und gesteigerten mimischen Ausdruck, daher auch den stark befeuernden Einfluss eines temperamentvollen Regisseurs. Aber alle diese erhöhte Beweglichkeit und vermehrte Ausdrucksfähigkeit muss aus dem Rhythmus der dramatischen Musik herauswachsen, aus der Musik geboren sein. —

Aus diesen ästhetischen Erkenntnissen heraus, welche sich ebenso durch die künstlerische Erziehung als eine ernste Kunstübung ergaben, aus dieser Überzeugung von dem gestaltenden Willen der dramatischen Musik, von der stilbildenden Kraft des musikalischen Ausdrucks, gewannen wir die innere Zuversicht und den freudigen Mut, mit welchem wir in Stuttgart an die grosse Aufgabe einer völligen Neuinszenierung des gesamten Opernspielplanes in gemeinsamer Arbeit herantraten. In Professor Plappert, dem langjährigen und vielerprobten Leiter des Dekorationswesens stand uns eine bewährte Kraft zur Seite, welcher es gegeben ist, die Einzelforderungen für ein bestimmtes Werk mit den Anforderungen an den gesamten Fundus der Dekorationen in Einklang zu bringen. Seine Aufgabe war es im besonderen, bei einem Spielplan, welcher im Durchschnitt 70 Werke des Schauspiels und 50—60 der Oper jährlich bringen muss, die Ansprüche der beiden Kunstgattungen miteinander auszugleichen und die Wiederverwendbarkeit einer Dekoration mit geringfügigen Veränderungen in einem anderen Werke im Auge zu behalten, eine Aufgabe,

welche besondere Umsicht, grossen Überblick und vielgliedrige Disposition der Ausstattungsmittel verlangt. Ihm gesellte sich als vielversprechende junge Kraft der reich begabte Ciossek. Dem Vorstande des Costümwesens, dem Garderobedirektor Pils, welcher seit langen Jahren die Mehrung und Erneuerung der Gewandabteilung mit künstlerischem Sinne und reicher Handwerkskenntnis in gewissenhaftester Sorgfalt betrieben hatte, nahm sein Sohn, Ernst Pils, von Hause aus Architekt, mit starkem Farbensinn und Entwurfkraft aussergewöhnlich bedacht, bei der härter werdenden Bürde der Jahre die Last des Amtes als sein Nachfolger ab. Als Maschineriedirektor und Gebieter über alles Blendwerk der Bühne hatten wir in Paul Pricken die Kraft gefunden, deren wir bedurften, um die Verantwortung für gewissenhaftes Funktionieren aller notwendigen Illusionsmittel in einer zuverlässigen Hand zu wissen und den sicheren Gang des Bühnenbetriebes mit seinen vielverzweigten Anforderungen gewährleistet zu sehen.

Die neuen Theater wuchsen unter unseren Augen aus dem Boden heraus und mahnten uns tagtäglich an die grosse Aufgabe. In rastloser Arbeit ergänzten und erzogen wir unsere Künstlerschar; an Angriffen fehlte es uns nicht bei dem notwendigen Wechsel der künstlerischen Persönlichkeiten; aber der Erfolg und das zunehmende, wiedererwachende Interesse des Publikums an der Oper zeigten uns ebenso sicher, dass wir auf gutem Wege waren, eine künstlerische Gemeinschaft, ein Ensemble heranzubilden, welches im Stande sein würde, die grossen künstlerischen Aufgaben zu lösen. Nur wenn unsere Vorarbeit auf diesem Gebiete bis zur Eröffnung der neuen Häuser nahezu beendigt war, konnten wir an die Neu-Inszenierungen herantreten, ohne dass uns das Wasser über den Köpfen zusammenschlüge, ohne dass uns die Last der Arbeit erdrücken könnte. Daneben nahmen die Vorbereitungen für das erste Jahr des vollen Bühnenbetriebes in zwei Häusern ihren Anfang und gutes verheissenden Fortgang.

Unserem Chef Baron zu Putlitz, der mit den Neubauten alle Hände voll zu tun hatte, hatten wir es zu danken, dass Königliche Huld reiche Mittel gleich für den Anfang zur Verfügung stellte. Seiner Hochherzigkeit und seinem unverrückbaren Ziel, die Stuttgarter Bühnen mit allen Mitteln in die Reihe der ersten Kunststätten zu erheben, welche Deutschland zieren, entsprang auch sein freier Entschluss, der bildenden

Kunst in besonderer Weise die Mitwirkung bei den Neuinszenierungen zu eröffnen. Aus seiner Erkenntnis von der Bedeutung der künstlerischen Erfahrungen im Künstlertheater, bei Reinhardt, und an der Wiener Hofoper erwuchs der Plan, zunächst probeweise die Ausführung von verschiedenen Bühnenbildern einzelnen Künstlern im Ganzen zu übertragen. Wir stellten zu diesem Zwecke im Interimstheater Tanzbilder aus verschiedenen Zeiten musikalisch zusammen.

Max Schillings steuerte einen griechischen Reigen um ein Tempelbild in feierlichem Rhythmus bei. Hofkapellmeister Erich Band stellte für die übrigen Tanzbilder die Musik von älteren und neueren Meistern zusammen. Ein gotisches Bild, einen ritterlichen Liebeshof, schuf Professor Plappert. Zu dem griechischen Tanzspiel und zu zwei Wiener Walzern hatte Professor Hölzel Dekoration und Kostüme entworfen. Einen derben niederländischen Bauerntanz und ein entzückendes Rokoko-Bild aber hatte Professor Bernhard Pankok zu dem entscheidenden Ereignis des Abends gestaltet.

Pankok war aus München nach Stuttgart gekommen. Unter Entbehrungen zum Maler und selbständigen Meister herangereift, hatte er früh schon der neu erwachenden kunstgewerblichen Richtung sich zugewandt und war nach Stuttgart berufen worden, um die Leitung der Königlichen Lehr- und Versuchswerkstätten zu übernehmen. Was er dort bis zu deren Übernahme in die Königliche Kunstgewerbeschule geleistet hat, was er heute als Direktor dieser Musteranstalt bedeutet, entzieht sich hier der Erörterung. Seiner reichen Phantasie, seiner unermüdlichen Schaffenskraft, seinem gestaltenden Raumsinn, seiner Farbenlust, nicht zuletzt aber seiner Liebe zur Musik eröffnete sich nun mit den Beziehungen zur Bühne ein neues Feld der Kunstbetätigung. Mit entschiedenem Erfolg hatte er seine Kraft in der bildmässigen Gestaltung zweier weit auseinander liegender Szenen erprobt und wir zweifelten keinen Augenblick mehr daran, dass wir in ihm in Stuttgart den Künstler gefunden hatten, dem die Aufgabe übertragen werden sollte, bei unseren Neu-Inszenierungen der Werke Mozarts die Entwürfe für die gesamte Bühnenausstattung zu übernehmen. Im „Kleinen Haus“ sollte uns ein Juwel intimer Raumwirkung erstehen. Dort den Werken Mozarts eine Heimat zu bereiten, ihnen in liebevoller Arbeit mit dem vorhandenen Künstlerpersonal gesangliche, musikalisch genaue und darstellerische Durcharbeitung ange-

deihen zu lassen, erschien uns als eine besonders lockende und lohnende Mühe. In der treuen und sorgsamen Zusammenarbeit mit Bernhard Pankok sollte Jahr für Jahr je ein Werk Mozarts auch einen besonders durchgebildeten künstlerischen Rahmen erhalten, nicht um mit den Mitteln der Ausstattungsregie zu prunken, sondern um dem Genius Mozarts eine dankbare Huldigung darzubringen. Professor Pankok wurde vom Generalintendanten als künstlerischer Beirat verpflichtet.

Wir dürfen heute schon sagen, dass unsere gemeinsame Arbeit bisher von ausnehmendem Gelingen gekrönt worden ist. Der auffallend gute Besuch unserer Mozartvorstellungen gestattete eine Reihe von Wiederholungen im Opernspielplan und die Mühen und Ausgaben haben sich reich bezahlt gemacht. Durch den Krieg sind unsere Inszenierungen aufgehalten worden. „Cosi fan tutte“ und die „Zauberflöte“ sind in ihren Vorarbeiten beendet und harren der Aufführungen. Auch heute noch erfüllt uns die Hoffnung, dass die Stuttgarter Hofoper in nicht allzuferner Zeit in der Lage sein wird, das geschlossene Werk unserer Mozart-Inszenierungen in einem Festspielzyklus vorzuführen. Die szenischen und musikalischen Leiter aber, welche in Stuttgart die Gelegenheit zu solchen künstlerischen Taten gefunden haben, danken dies in erster Linie der gnadenvollen Huld und dem nie erlahmenden Interesse des kunstliebenden Fürsten, der seine Residenz mit den neuen Hoftheatern geschmückt hat, sodann der zielbewussten Führung und Förderung durch den Generalintendanten Baron zu Putlitz.

Ein junger mutiger Verleger hat unseren Gedanken, die Pläne und Entwürfe zu unseren Mozartinszenierungen nicht verloren gehen zu lassen, sondern in einem Sammelwerke zusammenzufassen, aufgegriffen und in diesem Buche zur Tat werden lassen. Auch ihm gebührt unser gemeinsamer Dank.

Don Juan

Nach dem Willen unseres Generalintendanten sollten die Bühnenverhältnisse des „Kleinen Hauses“ in ihren Ausmassen der Bühne des „Interimstheaters“ angepasst werden, auf welchem wir einstweilen die innere Heranbildung und Erziehung unseres Kunstpersonales zu einem geschlossenen Ensemble anstrebten. Durch diese glückliche Disposition erwuchs uns aber die Möglichkeit, schon vom Jahre 1909 ab bei unseren Neu-Inszenierungen dem Spielplan für das Kleine Haus vorzuarbeiten. Der Vorteil, dass wir sodann gleich beim Beginn des regelrechten Bühnenbetriebes in beiden Häusern wenigstens für das „Kleine Haus“ einen festen Stamm von stehenden Vorstellungen zur Verfügung haben könnten, war nicht hoch genug einzuschätzen.

Noch im Jahre 1908 begannen wir, kurz nach dem Erfolge der Tanzbilder, unsere Vorbereitungen zur Neu-Inszenierung von Mozarts „Don Juan“.

Das Werk lockte uns wie kein anderes, unsere gemeinsamen Kräfte, getragen vom neuen Impuls der künstlerischen Durchbildung einer ganzen Partitur, in seinen Dienst zu stellen. Gleich dem Hamlet, dem Faust, ist der Don Juan ein gemeinsames Gut der ganzen Kulturmenschheit. Don Juan ist eine der wenigen grossen tragischen Figuren, welche, wie Hermann Bahr sagte, das Geheimnis der Menschheit in sich tragen. Ein Geheimnis, welches der musikalischen Gestaltung die unvergleichliche Kraft und Wahrheit des Ausdrucks verliehen hat; ein Geheimnis, welchem der Genius Mozart auf allen Irrgängen der psychologischen Entwicklung nachgespürt hat, um es in seinen Tönen einzufangen und deutlicher als Worte es vermögen, unserer Seele zu enthüllen. Das Abbild des Lebens, das „Das bist Du“ der indischen Lehre, spricht zu uns aus jeder Szene dieses Meisterwerkes, von dem sich die Gelehrten noch nicht einig sind, ob es ein tragisches Werk oder ein „dramma giocoso“, ein burleskes Werk mit dem Einschlag der Tragödie, oder eine Menschheitstragödie mit der Darstellung der Umkehr des Tragischen ins Komische bei niedrigen Charakteren sei.

Was verfangen Schulregeln und Schulmeinungen bei der Tat eines Genies? Ohne sich irgendwie Rechenschaft zu geben, ergreift das Genie seinen Stoff, wirft aus innerem Drang, aus der Notwendigkeit der Gestaltung, aus seinem Temperament und seiner Anschauung heraus alle Regeln über den Haufen. Der Stoff der Don Juan-Sage stammte aus Spanien. Das heisse Blut des Helden strömte von da in alle Welt. Es ist kein Zweifel mehr seit Chrysanders Untersuchungen, dass kurz vor der Gestaltung durch Mozart Gazzaniga's Oper „Il Convitato di Pietra", deren Text allem Anschein nach von Giovanni Bertati stammt, den Don Juan-Stoff für die Bühne erfasst und 1787 in Venedig zur künstlerischen Wirkung gebracht hat. Mozart hatte in Prag im Winter 1786/87 mit der „Hochzeit des Figaro" einen begeisterten und anhaltenden Erfolg errungen und als er Anfang 1787 persönlich nach Prag kam, erntete er in einer Kette andauernder Triumphe die Huldigung, welche dem Genius gebührt. Von der Gunst des Augenblicks wie auf Flügeln emporgetragen, brannte er auf Betätigung an einem neuen Werk. Da Ponte, welcher sich schon als Textdichter bei der Hochzeit des Figaro seinen Dank verdient hatte, brachte ihm den Stoff des Don Juan und wahrscheinlich haben Textdichter und Musiker einen Blick in die Partitur Gazzaniga's getan. Welcher von unseren Modernen würde es heute wagen, sich an einem Stoffe zu versuchen, mit dessen Gestaltung soeben ein anderer einen bedeutenden Erfolg errungen hat? Bei Mozart gab es kein Bedenken. Hier fand er einen Stoff, der ihn reizte, ihn ergriff und ohne Besinnen streckte er nach ihm die Hand aus. Was kümmerte ihn die Arbeit des andern —? Er hatte etwas Neues zu sagen, und wenn Da Ponte seinem Vorbilde unbedenklich die Hauptfiguren und Hauptszenen, ja selbst wörtliche Entlehnungen entnahm (Emil Vogel), so fügte Mozart dem Entwurfe des Buches aus eigener Erfindung nach verbürgten Quellen genug hinzu, um für die Selbständigkeit seiner Schöpfung eine geeignete Unterlage zu gewinnen. Da Ponte hatte aus Beaumarchais' Hochzeit des Figaro ein brauchbares Buch geschaffen, er sollte aus dem Buche zu Gazzaniga's Convitato di Pietro ein besseres für ihn machen, ein Buch, das seiner Gestaltung des Don Juan-Stoffes, seinem Ausdrucksbedürfnis entsprechen sollte. Es ist vielleicht ein Glück gewesen, dass der Don Juan-Stoff nicht schon früher einem grossen Dichter in die Hände gefallen war, wie etwa Calderon. Bei dem notwendigen Durchgang durch die Persönlichkeit

und den Geist des Dichters wäre es unvermeidlich gewesen, dass Don Juan die herrliche Naivität in der Selbstverständlichkeit des Frevels und der Auflehnung gegen die christliche Moral verloren hätte, um vielleicht eine Vertiefung im Sinne des Dichters zu erfahren. Der wackere Madrider Klosterprior Tirso de Molina, welcher als erster der Sage vom steinernen Gast und dem himmelverachtenden Frevler poetische Gestalt verliehen hatte, liess dem Stoffe die ganze Unmittelbarkeit der Volkssage, die starke Gegenüberstellung einer erotischen Genialität, einer sinnlich bis zum Dämonischen gesteigerten Natur gegen den Geist des Christentums, das die Abtötung des Fleisches verlangt, um der ewigen Seligkeit teilhaftig zu werden. Die Figur des Don Juan konnte nur aus dem Christentum als seinem Gegensatz geboren werden. Der Negation der Sinnenlust in der christlichen Moral setzt er bewusst die Bejahung seiner Sinnenfreude entgegen, als ob er dem Zeitalter Cesare Borgias entsprungen wäre. Ein unverwüstliches Temperament und eine unverwüstliche körperliche Natur zwingen ihn, seine Lebenskraft bis zur Selbstvernichtung zu verschleudern, bewusst Frevel auf Frevel zu häufen und bei seinem Untergange noch jeden Gedanken an Reue und Vergebung weit von sich zu weisen. Der Antichrist war in ihm lebendig geworden; denn wie Christus die Verkörperung des Geistes, die Inkarnation des göttlichen Wortes ist, so ist Don Juan die Fleischwerdung der sinnlichen Begierde, die zum Bewusstsein ihrer selbst gelangte Sinnenlust. Und aus seinem Bewusstsein dieses Gegensatzes, aus seiner Selbstbehauptung gegen die christliche Welt, in die er hineingeboren ist, wächst er zu der tragischen Figur empor, welche das „Geheimnis der Menschheit“ in sich trägt.

Es ist ganz gewiss keine Schmälerung des Verdienstes von Da Ponte, wenn man sagt, dass er diesen Hauptzug der Sage unverfälscht der musikalischen Ausgestaltung durch Mozart überliefert hat. Da Ponte wusste, was der dramatische Musiker braucht. In knapper Diktion, mit einem starken Einschlag realistisch gefärbter Sprache, fern von aller Sentimentalität gibt er in der ersten Szene den charakteristischen Auftakt mit Verführung und Totschlag, stösst die dramatische Entwicklung mit den kurzen Sätzen der Rezitative energisch weiter und schafft dem Musiker, wo immer nur die innere Situation es ermöglicht, Gelegenheit, die seelische Empfindung in geschlossener musikalischer Form ausströmen zu lassen. Das Formgefühl für die Übergänge von den Handlungsmomenten zu den

Momenten musikalischer Vertiefung ist reich entwickelt und von einer so überraschenden Feinheit, dass man schon daraus allein auf die Mitwirkung des Musikers bei der endgültigen Gestaltung des Buches schliessen musste. Die dramatischen Charaktere, welche als Gegenspieler des Helden in der Handlung erscheinen, sind lebenswahr und sie handeln stets ihrem deutlich gesehenen inneren Wesen entsprechend; nirgends ist eine Unklarheit, überall bewusste dramatische Führung. Das burleske Element umrankt nicht etwa als barocker Einfall die heroischen und tragischen Momente, sondern ist stets dramatisches Mittel zur Verstärkung und Versinnlichung des tragischen Vorganges. Schmerz und Lachen sind ihrer dramatischen Wirkung auf den Zuschauer nach Geschwister. Bei beiden Affekten halten wir den Atem an und die tiefe Schmerzempfindung stösst unseren Körper ebenso wie das plötzlich ausbrechende Lachen; die Wirkung der Affekte ist verwandt. Diese Mischung der Affekte ist von Da Ponte mit vollem Bewusstsein vom Anfang bis zum Ende der Oper als Kunstmittel verwendet worden. Um ihrer sicher zu sein und sie jeden Augenblick zur Verfügung zu haben, ist der Figur Don Juans der Charakter Leporellos zugesellt. Nach dem Tode des Komthurs rauschen die Flügel des Todes um Don Juans Haupt, das Blut des Edlen verströmt am Boden, die drei Takte des Terzettnachspiels singen ihre quälende Totenklage; noch halb heiser vor Erregung ruft Don Juan nach seinem Diener, der sich sofort mit der albernen Frage meldet, wer tot sei, er oder der Alte. Das tragische Moment wird von dem der Lächerlichkeit abgelöst. Als der Komthur beim Festmahle Don Juans als steinerner Gast erscheint und das Entsetzen vor der Vergeltung der Frevel, die Drohung der endgültigen Sühne und Rache an Don Juans Stahlherz hämmert, antwortet Leporello auf die Frage, ob Don Juan nun auch sein Gast sein wolle, dem unheimlichen Gaste noch vor seinem Herrn mit einer Banalität, („oibò — tempo non ha, scusate!") die lächerlich wirkt, und dies desto stärker, je dramatischer die Stelle in der Darstellung des Gegensatzes herausgearbeitet wird. Diese Beispiele liessen sich zum Beweise der bewussten Durchführung in der Mischung der Affekte durch den Textdichter häufen.

Es war mir eine Genugtuung, in einem jüngst erschienenen Buche von Carl Ludwig Schleich (Vom Schaltwerk der Gedanken. Berlin. Fischers Verlag) für diese von mir schon vor Jahren in einem Aufsatze über den Don Juan ausgesprochenen Gedanken der Verwandtschaft der

Affekte des Schmerzes und des Lachens eine physiologische Erklärung und Begründung zu finden.

Nachdem Schleich ausgeführt hat, dass Seelenschmerz und Leibesqual dieselben physiologischen Folgezustände hervorbringen, dass also in ihrer Ursache irgend etwas Identisches enthalten sein müsse, sagt er: „Wie der extreme physische Schmerz im Gebiet der Erinnerungen eine Überdehnung der Muskel der Neuroglien hervorruft, so dass traumatische Amnesie (Gedächtnisschwund) die Folge sein kann, so kann auch der seelische Insult in jenen Zonen der Phantasie, welche meinem Ich-Gefühl vorstehen, eine Lähmung veranlassen, die den schwebenden Reserveströmen der psychischen Energien zu einem rasanten Einbruch in alle Vorstellungszonen Gelegenheit geben. In beiden Fällen entsteht eine Art Überladung der beteiligten Hirnzentren, die in der Schnelligkeit weder logisch verarbeitet noch in eine zweckmässige Handlung abgeleitet werden können. Da dieser Ausgleich also im Vorstellungsgebiet oder im Willenslager zumeist nicht statthat, so wird im Leide beim Seelenschmerze das Gehirn zunächst verblüffenderweise ganz ähnlich entladen, wie bei dem Assoziationsknick, bei der logischen Unvereinbarkeit aufeinanderplatzender Kontrastströme, beim Humor: d. h. auf das Gebiet der Atmungsmuskulatur. Ja, um die tiefsinnige Funktionsbeziehung von Seelenschmerz und Humorstimmung noch zwingender zu erweisen: Jedermann weiss ja, wie die tiefste Trauer, der feierlichste, schmerzvolle Akt der Grablegung geliebter Menschen in geradezu diabolisch-sozialgefährlicher Weise eine Lachstimmung in uns vorbereitet. Das kommt daher, weil in seelischer Leidspannung die Überschussströme in so gefährlicher Nähe der Atmungs- und Zwerchfellexplosionen sich ansammeln, so dass es nur eines Zündfunkens von Komik bedarf, um bei unpassendster Gelegenheit die Humormine zu zwanghafter Sprengung aller Konventionsfesseln zu bringen. Es gibt ja ferner ein dämonisches, ohrengellendes, schauervolles Lachen gerade bei den furchtbarsten Schlägen, die das Schicksal dem Menschenherzen zumuten kann. Aber man schreit ja auch, stöhnt, wälzt sich, weint genau so vor Lachen, wie vor Schmerz. Das deutet daraufhin, dass Seelenpein und Humorstimmung einen gemeinsamen Kurbeldrehpunkt haben: den der logischen oder aktuellen Unvereinbarkeit der kontrastierenden Ströme“ (a. a. O. p. 103. 104.)

Ich glaube, dass nach diesen Ausführungen die Frage endgültig

begraben werden kann, ob der Don Juan ein „dramma giocoso“ oder eine Tragödie sei. Er ist beides. Aber der Humor ist der Tragödie, und die Tragödie dem Humor verwandt; der Don Juan trägt also als Kunstwerk denselben Charakter wie das Genie, von dem Schopenhauer sagte, für seinen Gemütszustand sei „tristitia in hilaritate und hilaritas in tristitia“ die Regel. Die tragischen und die burlesken Elemente der Handlung sind in dem Verhältnis herauszuarbeiten, in welches sie von der Dichtung gesetzt sind; ihr künstlerischer Zweck ist, die Seele des Zuschauers in jedem Augenblick mit einer neuen Spannung gefangen zu nehmen. Das Ziel der Inszenierung muss also sein, alle Ströme, die von dem Werke ausgehen, so zu leiten, dass Humor und Seelenpein, das befreiende Lachen wie die tragische Erregung den „gemeinsamen Kurbeldrehpunkt“ in der Empfindungszone des Hörers erreichen und das Mittel dazu ist die bewusste Herausarbeitung der Kontrastwirkungen. Damit ist der Stil des Werkes für die Darstellung gewonnen.

Die Form des Werkes aber ist in ihrem Aufbau zweiaktig. Im Opernbetriebe ist der Don Juan durch die vielen Verwandlungen, welche er enthält und die Pausen zwischen den Verwandlungen, welche vom Umbau der Dekorationen erfordert werden, allmählich zu einer „Nummernoper“ geworden. Nichts kann verkehrter sein, als diesen Schlendrian etwa noch zu sanktionieren und der Bequemlichkeit hier noch Vorschub zu leisten. So gern man den darstellenden Sängern den sichtbaren Erfolg beim Publikum wünschen und gönnen muss, so sehr zerreisst der übliche Hervorruf nach jedem Fallen des Vorhanges die innere Spannung des Zuschauers. Wie sehr Mozart den Zusammenschluss der Handlung erstrebte, beweist die aus der Partitur ersichtliche Tatsache, dass er mitten in der 16. Szene des ersten Aktes schon das „Finale“ beginnt und die sämtlichen vier folgenden Szenen trotz der in ihnen gelegenen Verwandlung zu einer einheitlichen Form zusammenschweisst. Die Einheit der Form hier zu wahren, muss ein Ziel der Inszenierung sein; denn der scheinbar willkürlichen Anordnung in einer Reihenfolge wechselnder Schauplätze liegt ein tiefer und zweckbewusster dramatischer Wille zu Grunde, und die Durchführung ist geradezu eines musikdramatischen Genies würdig, namentlich in der Szenenbildung des ersten Aktes.

Don Juan hat versucht, unter dem Schutze der Dämmerung die schöne Donna Anna zu verführen, strebt den Alarmrufen der gekränkten

Unschuld unerkannt zu entkommen, tötet den herbeieilenden Vater im Zweikampf und birgt seinen Frevel im Dunkel der Nacht durch eilige Flucht. Der Bräutigam Donna Annas, von dieser zur Hilfe gerufen, schwört an der Leiche des gefallenen Komthurs, die Ehre der Braut und den Mord des Vaters zu rächen. Unbekümmert um das geflossene Blut jagt Don Juan nach neuen Abenteuern, läuft dabei seiner verlassenen Geliebten Elvira, der er die Ehe versprochen hat in die Hände und macht sich gewandt aus dem Staube, indem er seinen Diener Leporello vorschickt, seine Handlungsweise zu erklären. Auf der Suche nach neuer Lust im jungen Tag stösst er auf eine fröhliche Hochzeit, entfernt den Bräutigam und die Hochzeitsgesellschaft durch eine Einladung in sein Haus und will eben die Braut selbst entführen, als seine verlassene Geliebte erscheint und die Unschuld den Fängen des Verführers entreisst. Nichts will ihm gelingen, die Hölle, vielmehr der Himmel, scheint gegen ihn verschworen und führt ihm gerade in diesem Augenblick Donna Anna mit Don Ottavio entgegen, in welchen Elvira schweren Verdacht gegen den Charakter des glänzenden Kavalieres erregt. Er schafft Elvira mit weltmännischer Gelassenheit und Gewandtheit zur Seite und verabschiedet sich von Donna Anna mit heuchlerischem Ausdruck der Ergebenheit, durch welchen etwas von der sinnlichen Begehrlichkeit blitzt, die ihn am Abend vorher zu tollkühnem Unterfangen getrieben. An dieser Geste, an diesem Ausdruck erwacht das Entsetzen der vorigen Nacht aufs neue in Donna Anna, sie erkennt in Don Juan den Mörder ihres Vaters. Der unbekannte Frevler ist gefunden, die Rache kennt ihr Ziel. Aber Don Juan, keineswegs eingeschüchtert durch die sich kreuzenden Intriguen, oder vorsichtig geworden, entflammt sich selbst und steigert sein eigenes Wesen an dem Widerstande, den sein Verlangen nach Zerline findet. Seine innere Vitalität bricht aus ihm wie brausender Wein aus den Gebinden und er berauscht sich in elementarer Wallung an sich selbst. Er wird sich bewusst, dass er sein eigenes Wesen zum Grundton der Weltenharmonie machen kann und strömt seine sinnliche Kraft nach einem neuen vergeblichen Versuch, Zerlina im Garten in seine Arme zu zwingen, wie von magischen Kräften getragen über das Fest in seinem Hause aus, erregt die Menge durch Wein und Tanz bis zum Taumel, um bei günstiger Gelegenheit nach der Entfernung des lästigen Bräutigams Masetto durch seinen Diener Leporello sein Ziel bei Zerlina zu erreichen. Da treten die Rächer in den Kreis

des Festes, verfolgen seine Handlungen und verhindern durch ihr Dazwischentreten die neue Freveltat. Je stärker aber die Bedrohung des eigenen Lebens Don Juan umbraust, je dunkler ihn die Rache umwittert, desto grösser wird er, desto gewaltiger wächst er in seinem Widerstande und Hohn gegen die sittliche Weltordnung empor und sich hoch aufbäumend behauptet er sich gegen Blitz und Donner des Himmels wie gegen den Ansturm der Sittlichkeit, die ihn fällen will.

Beim Beginn des zweiten Aktes sieht Don Juan schon alle Welt gegen sich im Kampfe. Selbst sein Diener will ihn verlassen. Unablässig aber folgt er dem inneren Gesetze, das ihn zu neuer Lust und neuen Freveln treibt. Sein Übermut wächst über alles menschliche Mass hinaus und wirft jede sittliche Scheu lachend von sich. Da ihm Elvira zu der hübschen Kammerzofe im Wege ist, lockt er sie mit heuchlerischer Verstellung, die erhoffte Reue vorspiegelnd, von ihrem Hause fort und stösst sie höhnisch in die Arme seines Dieners, während er die Zofe zu berücken sucht. Mit dem Diener hat er Hut und Mantel getauscht, um die Rächer der Sittlichkeit, seine Verfolger auf eine falsche Fährte zu führen; zwar stört Masetto mit den bewaffneten Bauern sein beabsichtigtes Schäferstündchen mit der Kammerzofe, aber die Verkleidung und die Dummheit der Bauern schützt ihn ebenso wie seine überlegene Geistigkeit gegen den Mordanschlag und Masetto bekommt von ihm samt der sittlichen Weltordnung eine ordentliche Tracht Prügel, von welcher ihn Zerlina zu heilen sucht. Der Frevler siegt und die Rache versagt an ihm, als ob er vom Bösen gefeit sei. Ja, um uns recht klar zu zeigen, wie wenig die Vergeltung auszurichten vermag, wendet sich diese gegen den Diener Leporello, während der Herr in der lockenden Nacht von Abenteuer zu Abenteuer taumelt. Schon glauben alle Gekränkten und Beleidigten endlich den gewissenlosen Verbrecher in ihrer Gewalt zu haben, stürzen sich trotz der rührenden Fürbitte der getäuschten Elvira auf ihn, um Sühne und Genugtuung zu erreichen, da müssen sie erkennen, dass sie ein Kleid genarrt hat. Ratlos stehen die Verfolger. Verzweifelnd an der irdischen Gerechtigkeit und an der Möglichkeit, ihr den Mörder und Mädchenschänder zu überliefern, entschliesst sich Ottavio, Don Juan vor die Klinge zu fordern. (Einen anderen Sinn können die Worte: „un ricorso vo' far a chi si deve“ nicht haben.) Das Verhängnis scheint sich nun um Don Juan zusammenzuziehen. Klagend beweint Elvira, die noch immer den Verräter liebt, seinen

nahen Fall. Don Juan aber hat schon wieder der sittlichen Weltordnung ein Schnippchen geschlagen und die Verkleidung als Leporello nützend, in dessen Jagdgebiet dem Waidwerk obgelegen. Vor einem neuen Ansturm der Verfolger, welche auf den Schrei des letzten Opfers herbeigestürzt sind, rettet er sich mit einem kühnen Sprunge in den schützenden Gottesfrieden des Kirchhofs. Während er da auf geweihter Erde dem wiedergefundenen Leporello zynisch lachend seine neuesten Heldentaten berichtet, unterbricht ihn, von den Schauern des Jenseits getragen, eine Stimme: „Dein Lachen endet noch vor die Nacht weicht." Mag Don Juan sich der Strafe hier auf Erden auch immer entziehen, die Gerechtigkeit des Himmels wird ihn erreichen. Das Mass der Frevel ist voll, die sittliche Weltordnung bedroht, das Christentum macht alle Kräfte des Himmels nun gegen den Brecher der Ordnung mobil. Doch dieser kennt kein Grausen. Er ist auf sich allein gestellt, kein Gesetz gilt ihm etwas, als das in seiner Brust geschrieben steht: Selbstbehauptung bis zum Untergang. Keine Macht im Himmel und auf Erden erkennt er an, als das Feuer in seinem Blut. Sein Blick fiel auf das Standbild des Komthurs und unter grimmigem Lachen zwingt er den zitternden Leporello, den steinernen Gesellen, der Ruhe für die Toten heischte, noch für diese Nacht zum Gastmahl zu laden. Da wächst das Entsetzen, der Stein beginnt zu leben. Zähneklappernd vor Angst versagt Leporello, aber hochaufgerichtet, einer neuen, unbekannten Gewalt, die er nicht achtet, entgegengereckt, lädt Don Juan selbst den Komthur zu Gast. Nun ist das Verhängnis, die Strafe des Himmels nicht mehr aufzuhalten. Während die Verfolger noch Pläne für die Gestaltung der Zukunft nach Beseitigung des Verbrechers überlegen, hat Don Juan sich den Spuk schon aus dem Sinn geschlagen und lässt zu Hause ein grosses Fest mit Musik und Tänzerinnen rüsten. Mit ungebrochener seelischer Kraft gibt er sich voll dem verfeinerten Genusse der Tafel und Sinnenfreude hin, und schlägt die letzte Warnung des Himmels, die ihm die Liebe Elviras aus geängstetem Herzen in den Weg wirft, lachend in den Wind. Da erschüttert ein fürchterliches Pochen das Haus in seinen Grundvesten: der Komthur erscheint unter verderbendrohenden Blitzen und fordert Reue und Busse. Aber Don Juan verweigert sie, da schon das Entsetzen in seine Glieder rinnt, bis zum letzten Atemzug sich selber treu, sich selbst behauptend und versinkt in den höllischen Gluten, die von überall hereinbrechen, während die Stimmen der Vergeltung ihn mit der

Verkündung ewiger Qualen umbrausen, mit einem letzten, trotzigen Aufschrei gegen den Himmel, gegen Gott und jegliche Gewalt, die nicht aus seinem Busen stammt. Als die irdischen Rächer nahen, hat der Himmel die Rache schon vollzogen, Friede und Glück verbreiten sich aufs neue nach dem Untergange des bestraften Wüstlings unter der neuen Herrschaft wiederhergestellter Ordnung.

Dies nun ist der Sinn der ganzen dramatischen Handlung; die erotische Genialität, welche kraft des ihr innewohnenden sinnlichen Zaubers alle Tafeln und Gesetze dieser Welt missachtend bricht, unterliegt im Kampfe mit den sittlichen Mächten des Christentums durch das Eingreifen höherer Gewalten, welche sie regiert. Aus dieser Idee ist die Einheitlichkeit der Handlung folgerichtig entwickelt und herausgewachsen. Um sie anschaulich zu machen, muss der Träger der erotischen Genialität, Don Juan, sein Wesen durch seine Handlungen in stets neuen Verhältnissen, im Wechsel neuer Beziehungen, neuer Umgebungen entfalten. Der häufige Wechsel des Schauplatzes ist die Bedingung einer anschaulichen dramatischen Gestaltung und die berühmte „Einheit des Ortes" wird von der dramatischen Grundidee ohne Bedenken zerrissen, um die Handlung von innen nach aussen zu entwickeln.

Die dramatische Handlung beginnt echt musikdramatisch ohne eigentliche Exposition (denn diese gibt das Vorspiel oder die Ouvertüre für den wissenden Musiker) gleich mit dem erregenden Moment des Totschlages am Komthur. Wie uninteressant und langweilig wäre es gewesen, wenn hier erst das Verhältnis zwischen Donna Anna und Don Ottavio hätte abgewandelt werden müssen. Der Textdichter und der dramatische Musiker haben es auch mit Glück vermieden, den Versuch der Verführung im Zimmer Donna Annas durch Don Juan zu gestalten — ein Gedanke, welcher nahe lag — und haben damit ein Doppeltes gewonnen: einmal einen kurzen, erregten Auftakt der Handlung bei dem vergeblichen Bemühen Donna Annas, den Angreifer im Augenblick seiner Flucht vor dem Skandal festzuhalten, sodann aber das grosse Rezitativ vor der Rachearie Donna Annas. Die dramatische Erzählung tut dort bessere Dienste, als hier die dramatisch vorgeführte Aktion getan hätte. Das Erscheinen der verlassenen Geliebten Donna Elvira und der unschuldigen Braut Zerlina im Gesichtkreis des erotischen Helden geben die ersten Steigerungen der Handlung mit der Entwicklung der Persönlichkeit des Helden nach

zwei Seiten, nach der der offenbaren Treulosigkeit und der unbezwinglichen Anmut und Liebenswürdigkeit. Die Begegnung mit Donna Anna und Don Ottavio bringt das erste grosse Moment der dramatischen Spannung mit dem Erkennen des Frevlers durch Donna Anna als des Mörders ihres Vaters. Ein Händedruck, ein Aufblitzen des Auges gab ihr die Gewissheit. Im Wortdrama hätte wohl die Schuld Don Juans für unsere Vernunft stichhaltiger erwiesen werden müssen. Dem Musikdramatiker genügt die intuitive Bestimmtheit bei der handelnden Person, welche sich musikalisch in dem staunenden Entsetzen der Einleitungstakte des grossen Rezitativs scharf und deutlich spiegelt. Auch die Fortsetzung der Handlung ist echt musikdramatisch; sie wäre mit den Mitteln des gesprochenen Wortes nicht annähernd zu erreichen. Um zu zeigen, wessen Haupt die Rache nun bedroht, gibt die Musik nach einem kurzen musikalischen Dialog, welcher der äusseren Fortführung der Handlung dient, die klarste und eindringlichste Schilderung des Wesens erotischer Genialität, welche wie ein Blitz deren Kraft, Zauber und Bedeutung offenbart. Die sogenannte „Champagnerarie" ist kein lyrischer Herzenserguss, sondern ein dramatisches Mittel des Musikers. Aus den Wolken zürnenden Grolles und dunkler Rache, welche durch eine edle Frau auf Don Juans Haupt herabbeschworen werden, tritt ein aus unseren Gefilden verbannter bacchantischer Gott, aus den Wogen des Hasses, welche ihn umbranden, steigt, wie einst Venus aus brausendem und schäumendem Gischt, Dionysos, vom Glanze sinnlicher Kraft umflossen und von innerem Feuer durchglüht, sendet Strahlen aus seinem Körper, ein Lichtbündel nach dem anderen, unzählbar wie die Perlen im Wein — die Konturen der Gestalt Don Juans lösen sich gleichsam in Musik auf und hinter seinem irdischen Wesen wird die heidnische Gottheit sichtbar, der alle unsere Sinne zujauchzen. Nur die Musik besitzt solchen Zauber der Wesensverwandlung. Das Interesse des Zuschauers, welches eben noch der sprühenden Racheforderung Donna Annas hingegeben war, wendet sich aufs neue dem Helden zu. Die dramatische Spannung, welche mit dem Erkennen Don Juans als Mörder einsetzte, erhält eine ebenso starke Gegenspannung. In einem weit ausgeholten Bogen treibt dann der Musikdramatiker die beiden bedeutsam genug geschilderten entgegengesetzten Kräfte zum Konflikte, welcher mit dem Scheitern des Angriffs auf den Frevler und der siegreichen Selbstbehauptung Don Juans zum Höhepunkte der Handlung führt.

In diesem ganzen Akte ist eigentlich keine einzige Cäsur. Wenn das Drama zur Wirkung kommen soll, müssen die Szenen Schlag auf Schlag einander folgen. Deshalb ist die Stellung der nachkomponierten Arie des Ottavio in G Dur „Dalla sua pace" nach der Rachearie Donna Annas ein starker dramaturgischer Fehler; sie könnte mit einiger dramatischer Berechtigung nur nach der dritten Szene, nach dem Duett No. 2 zwischen Anna und Ottavio sich anschliessen, wo sie auch dem sowieso etwas stiefmütterlich bedachten Charakter Ottavios mit einer kleinen Änderung des vorhergehenden Rezitativs zu einiger Bedeutung zu verhelfen vermag. In Italien wird diese Arie übrigens immer nur an dieser Stelle gesungen. Auch für die nachkomponierte Arie der Elvira: „Mi tradi quell' alma ingrata" ist in diesem Akte kein Platz.

Der zweite Akt bringt als weitere Steigerung der Handlung den wachsenden und immer höher sich versteigenden Übermut des Frevlers, welcher, seiner Macht inne geworden, keine Schranken mehr kennt, jede sittliche Scheu ablegt, mit unverkennbarem Hohn mit den heiligsten Gefühlen der Reue schändlichen Spott treibt und die ehemalige Geliebte, der er die Ehe versprochen, ohne Bedenken in die Arme seines Dieners stösst, um einem neuen Opfer seiner Lüste nachzujagen; als absteigendes Moment der Handlung erscheint dann das völlige Versagen der gegen Don Juan gerichteten Unternehmungen, zuerst der des Masetto und seiner bewaffneten Bande, dann aller übrigen, welche dem Fluche der Lächerlichkeit verfallen. Dies ist der Sinn der ganzen achten und neunten Szene des 2. Aktes. Die Arien Ottavios und Elviras haben nur die Bedeutung, die Gegenspieler Don Juans einigermassen von dieser tötenden Lächerlichkeit zu rehabilitieren. Die Entweihung des Friedhofes bringt dann den höchsten Frevel und die Peripetie: das Eingreifen der höheren Gewalten, das Gastmahl, endlich die Katastrophe, den Untergang des Helden. Die letzte Szene aber zeigt die Wiederherstellung der von Gott gewollten Ordnung.

Die Schwierigkeiten der Inszenierung des Werkes sind nicht gering. Der erste Akt enthält in 21 Szenen sechs notwendige Verwandlungen; der zweite in 18 Szenen deren mindestens fünf. Die alte Kulissenbühne mit ihrem System der Aufteilung der Bühnenbilder in Prospekte und Bögen hat recht und schlecht die Aufgabe zu lösen versucht. Da der Don Juan aber bei einer richtigen Durchbildung aller szenischen Bilder

10—11 Prospekte und etwa 40 Bögen beanspruchte, machte man sich die Sache etwas bequemer und einfacher; man spielte den ersten Akt meist in drei, den zweiten in vier Bildern. Nach der ersten Szene, welche man bald als Vorhalle, bald als Garten gestaltete, stellte man eine tiefe Dekoration, in welcher links das Wirtshaus, rechts das Landhaus Don Juans und irgendwo noch eine Laube war, und spielte hier alle Szenen bis zum Festsaal. Hier kam Elvira an und ging nach ihrem Rezitativ, in welchem sie die ewige Verfolgung des Betrügers ankündigt, in das Wirtshaus ab, in der Regel, um die Reisetoilette abzulegen. Hier traten dann Masetto, Zerlina und die Hochzeitsgäste auf und Don Juan, der soeben denselben Platz in listiger Flucht vor Elvira verlassen hatte, kehrte gelassen wieder, warf einen Blick auf die Menge, sagte „Gott sei Dank, dass sie fort ist“ und begann unter den Fenstern Elviras, dieser wohl zum Trotz, Zerlinchen den Hof zu machen. Im geeigneten Moment erschien dann die verlassene Geliebte wieder aus dem Wirtshaus, riss die Unschuld aus den Fängen des Geiers und führte sie in das Wirtshaus zum Schutze vor dem Frevler. Auf der gleichen Szene erschienen dann Donna Anna und Ottavio, als ob sie vom Friedhofe mit Trauerkränzen kämen, und Don Juan verschwand nach der verhängnisvollen Begegnung zur Rechten in seinem Hause. Donna Anna aber, eine Dame von Rang, schrie nicht nur ihre Rachearie auf offener Strasse in alle Winde hinaus, sondern verkündete auch vor dem Wirtshaus laut den Angriff auf ihre Tugend. Dann ging sie nach hinten ab, Ottavio liess sie ruhig gehen und sang seine Arie; dann ging auch er nach hinten. Don Juan trat jetzt wieder aus dem Hause, festlich gekleidet, sang seine Champagnerarie und lief dann die Strasse hinab ins Dorf spazieren, weil er des Abganges zur Hervorlockung des Applauses bedurfte. Von einer anderen Seite kamen dann Masetto und Zerline; jetzt konnte es dunkel werden, erstens weil der Don Juan seinen Applaus weg hatte, zweitens weil man den zweiten Baritonisten nicht so klar zu sehen brauchte, drittens weil das Verstecken in der Laube im Dunkeln wahrscheinlicher ist. Don Juan kam dann von seinem Ausgange zurück, war, wenn der Regisseur geistreich schien, noch von einigen Dorfschönen geleitet, die Diener kamen mit Fackeln aus dem Hause, Don Juan suchte Zerline von der offenen Strasse hinweg in die Laube zu drängen, stiess dabei auf Masetto und ging vergnügt mit beiden endlich wieder in sein Haus. Inzwischen war

es Nacht geworden, die „drei Schwarzen“ Ottavio, Donna Anna und Elvira, erschienen vom Hintergrunde her, Leporello auf dem Balkon von Don Juans Hause, die Einladung zum Feste wurde angenommen, die drei Schwarzen nahmen ihre Halbmasken ab, sangen ihre Adagio-Stelle in F dur, dann fiel der Vorhang und eine endlose Pause trat ein, um den Festsaal im Hause Don Juans mit den Podien für die zwei Orchester auf die Bühne zu bauen.

Der ganze Sinn des ersten Aktes wurde so zum fortgesetzten Unsinn. Die Neu-Inszenierung, welche in München unter Herrn von Possart und Hermann Levi im Residenztheater dem Werke gegeben wurde, kann das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, mit dieser Verballhornung des Werkes aufgeräumt und den Sinn des Dramas wiederhergestellt zu haben. Sie brachte neben einer textlichen Revision und exakter musikalischer Durchführung vor allem die Verlegung der 15.—19. Szene in einen Garten vor dem Landhause Don Juans und damit die Ausmerzung der schlimmsten Verstösse, liess aber die Rachearie Donna Annas im Freien, zeigte einen prächtigen Festsaal, einen stimmungsvollen Friedhof und stellte nach dem Untergange Don Juans die letzte Szene des Werkes, welche überall gestrichen war, wieder her. Die gesanglichen Leistungen mit Vogl als Ottavio und Bertram als Don Juan, Fuchs als Leporello waren musterhaft und die Aufführung verdient den hohen Ruhm, den sie errungen hat. Als Mittel zur Bewältigung der Verwandlungen brachte sie die Lautenschläger'sche Drehbühne. Aber trotz derselben waren die Pausen von einem Szenenwechsel zum anderen empfindlich und die zweiaktige Form kam nicht zur Wirkung; der Fluss der Handlung war durch das vorüberhuschende Karussel gestört, die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom Drama abgelenkt und auf ein Inszenierungsmittel hingewiesen.

Mahler und Roller in Wien schlugen einen anderen Weg ein. Roller baute in den Bühnenrahmen links und rechts zwei Türme (die Vorläufer der Flankentürme des Künstlertheaters), schuf damit ein neutrales Proszenium, welches mit wechselnden Prospekten oder Vorhängen geschlossen werden konnte und gewann damit die Möglichkeit einer sinngemässen Umgebung für jede Situation des Dramas.

Einen ähnlichen Weg haben auch wir mit unserer Inszenierung beschritten. Unser Hauptbestreben ging dahin, soweit als es irgendwie erreichbar schien, die zweiaktige Form des Werkes zu wahren und die

Faust
Don Juan I. Akt

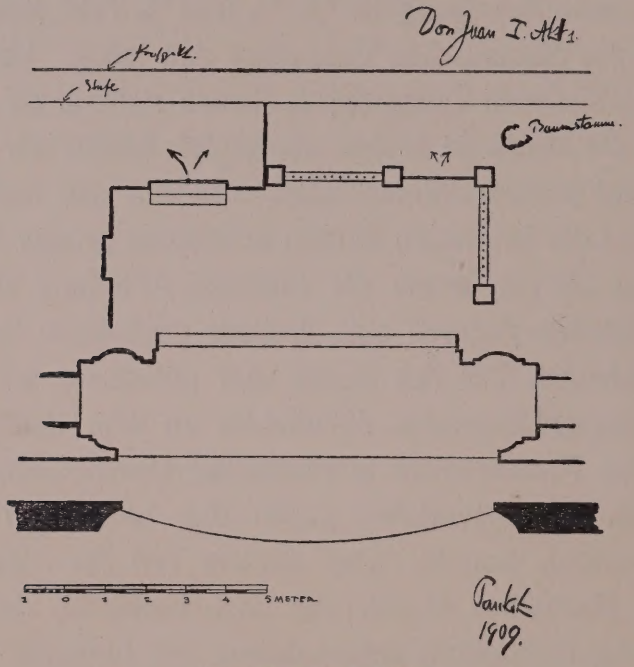
dramatische Wirkung durch den raschen Fortgang der Handlung zu vertiefen. Wollten wir die mannigfaltigen Aufgaben des ersten Aktes lösen und eine rasche Verwandlung in den Festsaal erzielen, so musste zuerst die szenische Disposition für diesen feststehen. Drei Orchester und drei Gruppen von Tänzern sind in demselben kontrapunktisch zusammengeschlossen. Was lag näher als eine dreifache Gliederung des Raumes? Der vorderste Raum sollte den Hauptpersonen der Handlung im Menuett reserviert sein ($^3/_4$) der mittlere Teil die tanzenden Bauern mit Leporello und Masetto aufnehmen ($^2/_4$) der hinterste Teil den Tanz der Diener ($^3/_8$). Wie die rhythmische Bewegung im $^3/_4$, $^2/_4$ und $^3/_8$ Takt sich teilt, so muss auch der Raum des dramatischen Vorganges sich teilen. Um aber die Bewegung der verschiedenen Tanzgruppen ebenso sichtbar für den Zuschauer zu machen, als die Musik sie hörbar wiedergibt, liessen wir den vordersten Teil des Saales auf ebenem Bühnenboden, erhöhten den mittleren Teil, der wegen der Menge der tanzenden Bauern notwendig grösser sein musste als der vordere, um 30 cm, sowie die hinterste Abteilung des Raumes auf 60 cm. Wir erhielten dadurch eine dreifach gegliederte Bühne.

Den vordersten Teil des Saales aber gestalteten wir in seiner mit dem Saale zusammenhängenden Architektur zu dem den ganzen Abend stehen bleibenden Proszenium in plastischer Durchbildung, welches mit einem schwarzen Sammetvorhang gegen den hinteren Teil der Bühne abgeschlossen werden konnte. Der mittlere Teil der Bühne hinter dem weitgespannten plastischen Bogen war dazu bestimmt, die Bühnenbilder mit durchgeführter Dekoration aufzunehmen, der hinterste Teil wurde nur nach Bedarf wie in der Schlussszene des ersten, und in der Gastmahlszene des zweiten Aktes verwendet. Das plastische Proszenium gab uns aber noch die Möglichkeit, es statt mit dem schwarzen Vorhang je nach der notwendigen Bildform der Szene mit einem Prospekte, der nach rückwärts das Bild begrenzte, oder durch eingeschobene plastische Dekorationsstücke im Sinne der Handlung zu verändern. Auf diese Weise gelang es uns, den ersten und zweiten Akt ohne jede längere Pause in je sieben Bildern durchzuspielen.

Die Inszenierung zeigte im Einzelnen folgende Einteilung und folgende Durchführung:

Das erste Bild, welches die erste, zweite und dritte Szene mit der anschliessenden G dur-Arie des Ottavio „Dalla sua pace“ umfasste,

zeigte das offene Proszenium in schwacher rötlicher Beleuchtung wie von einer unsichtbaren Ampel in einer Vorhalle erhellt; auf der Mittelbühne zur linken Seite den Palast des Komthurs, der in rechten Winkeln mit massiven Mauern in die Höhe strebte und durch ein hohes Tor mit darüber liegendem Fenster gegliedert war. Anschliessend an den Palast gegen die Mitte ein vergoldetes Gitter über Manneshöhe, an welches sich gegen den rechtwinklig nach vorn laufenden zweiten Gitterschenkel ein mit schmiedeisernen vergoldetem Zierat geschmücktes praktikables Tor anschloss. Dieser Vorgarten des Palastes wurde im Hintergrunde durch



Grundriss des 1. Bildes

einen Sternenprospekt begrenzt. Hinter dem Gartengitter lagen die dunklen Bäume eines anschliessenden Parkes.

Die Stimmung des Bildes entsprach in hohem Masse dem dramatischen Vorgange. Aus dem tiefen Blau eines südlichen Sternenhimmels und vor den dunkel lastenden Bäumen des Parkes stiegen die rotbraunen Sandsteinmauern drohend zum Himmel. Aus der Dunkelheit der Mittelbühne leuchtete das erhellte Fenster des Gemaches der Donna Anna über dem Tore des Palastes. Das schwache rötliche Licht des Proszeniums wirkte unheimlich, wie eine Vorahnung von Blut und Wunden.

Leporello, mit einer kleinen Handlaterne ausgerüstet, geht mit kurzen, seine Ungeduld charakterisierenden Schritten, bei den ausdrucks-

Don Juan
Don Juan Tomas
Anna
Tantek

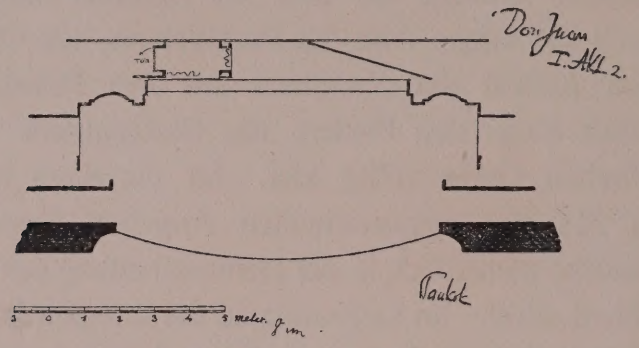
Don Juan
Don Ottavio
I. Costum
Tantek

vollen Sechszehntel- und Zweiunddreissigstel-Figuren seinen grossen grauen Mantel fester um sich wickelnd, hinter dem vergoldeten Gitter auf und ab und tritt mit den ersten Takten seiner Arie unter das Gartentor, dann in den Vorgarten, späht nach dem erleuchteten Fenster hinauf, welches plötzlich dunkel wird und verbirgt sich, sobald er Leute kommen hört, hinter dem Gitter ausserhalb des Vorgartens, dessen Tor er halb offen lässt.

Don Juan in dunklem Wams und Mantel mit roter Feder am Hut, stürzt aus der geöffneten Türe des Palastes, gefolgt von Donna Anna in hellem Nachtgewande, welche ihn krampfhaft festhält. Während er stets sein Antlitz zu verbergen und die lästige Verfolgerin von sich zu schütteln sucht, läuft Leporello hinter dem Gitter, vorsichtig bald nach links, bald nach rechts spähend, unruhig hin und her. Donna Anna entfernt sich nach rechts durch die offene Türe des Proszeniums, um Ottavio zur Hilfe zu rufen. Beim Auftritt des Komthurs aus dem Palaste verbirgt sich Leporello ängstlich hinter den Pfeilern des Gartengitters. Das Duell ist in der musikalischen Geste völlig klar. Im einzelnen regelten wir es nach den von Maurel aufgezeichneten Angaben eines französischen Fechtmeisters, welche namentlich in der Herausarbeitung der entscheidenden Finte sehr glaubhaft wirkt. Im Gegensatz zu der erregten lebhaften Aktion, die bisher die Bühne beherrschen muss, tritt mit dem Andante des kleinen Terzetts, während der Komthur stirbt, eine lastende Ruhe ein; der Vortrag ist gedämpft; Don Juan darf keineswegs, wie man es oft hören kann, die führende Oberstimme mit hellem durchdringenden Ton bringen, sondern sotto voce, mit gedecktem Klang; sonst geht die beabsichtigte Wirkung verloren. In den vier Takten des Nachspiels entblösst Don Juan wie in unwillkürlicher, aber nicht theatralisch-affektierter, Bewegung das Haupt, neigt sich etwas zur Leiche des Komthurs, wendet sich dann in unterdrücktem, halb heiserem Ton zu Leporello (das Rezitativ ist sehr flüssig im Tempo zu bringen) und verlässt mit ihm nach dem kurzen Wortwechsel den Schauplatz eilig durch das Gartentor.

Unter dem Vorantritt eines Dieners mit brennender Fackel stürzt Donna Anna, gefolgt von Ottavio mit entblösstem Degen aus dem Proszenium von rechts auf die Mittelbühne. Mit dem F-Einsatz der Violen, Fagotte und Hörner stösst der entsetzte Diener auf die Leiche des Komthurs, beugt sich mit den klagenden sforzatis der beiden nächsten Takte über dieselbe; im nächsten Takte des vorwärts stürzenden Allegro assai erkennt

Donna Anna den toten Vater und wirft sich schmerzerfüllt laut klagend auf den gefallenen Greis. Scheu und zagend kommen Diener und Kammerfrauen mit Lichtern aus dem Palaste und unterstützen die Herrin, da sie im Übermass des Schmerzes in Ohnmacht sinkt. Auf das Geheiss Ottavios tragen die Diener die Leiche des Komthurs in den Palast, und beim schreckhaften Wiedererwachen Donna Annas entfernen sich auch die Frauen. Die Szene erhellt sich, nachdem die Lichter verschwunden sind, langsam wie vom aufgehenden Mond. Nach dem Schwur, den Toten zu rächen, geleitet Ottavio Donna Anna ins Haus, wo sie unter dem Tore von zwei Frauen empfangen wird. Ottavio bleibt allein zurück, und hier schliesst sich dann die Arie „Dalla sua pace“ in G-dur sinngemäss an.



Grundriss des 2. Bildes

Es ist ratsam, um dem Charakter und der etwas verschwommenen Gestalt Ottavios etwas mehr Relief zu geben, das der Arie vorangehende Rezitativ nach dem vorzüglichen Vorschlag Scheidemantels in seiner neuen Don Juan-Übersetzung, auf welche wir später noch des näheren eingehen werden in seiner textlichen Unterlage zu ändern. Bei Scheidemantel lautet die Stelle:

Don Ottavio: In den Frieden ihrer Seele
Griff mit grausamen Händen
Ein unbarmherzig Schicksal.
Nichts lass' ich unversucht,
Dass ich Aufschluss gewinne,
Wer jener Bube, der so ruchlos
Ihren ehrwürdigen Vater gemordet,
Und meine Rache
Soll ihr Tröstung gewähren.

Don Juan
Don Juan
II. Costüm
1909

Beim letzten Verse der Arie schliesst sich langsam der Hauptvorhang, und zwar so, dass er mit dem letzten Tone des Sängers völlig zu ist. Das Nachspiel der Arie, vom Dirigenten in stimmungsvoller Weise für den Ausklang des wundervollen Stückes etwas im Tempo zurückgehalten, mit einer kleinen Fermate auf dem letzten G-dur-Akkorde, dauert 15 Sekunden. In dieser kurzen Zeit muss das Bild für die folgende Szene fertig gestellt werden.

Hinter dem plastischen Proszenium wird ein Prospekt mit blaugrauen Tönen, hohe Häuserfronten darstellend, herabgelassen; zwischen diesem und dem Proszenium, auf einem schmalen Teil der Mittelbühne wird von den Seiten links und rechts je ein plastisch ausgeführter Architekturteil rasch hereingeschoben und an den Prospekt angeschlossen. Die Architektur rechts setzt die Architektur des Prospektes in schräger Richtung gegen das Proszenium fort, das Dekorationsstück links zeigt den mit stark gelben Vorhängen verschliessbaren, von Säulen und Rundbögen gebildeten Eingang eines spanischen Wirtshauses. Im Proszenium selbst wird im rechten Winkel zum Wirtshaus, hart an der linken Seite des Bühnenrahmens eine runde Steinbank gestellt.

Don Juan und Leporello treten von links in das kurze Strassenbild. Die Szene zwischen beiden muss das Tempo eines frischen Morgens im Vortrage wahren, von Leporellos Seite eine drollige Unverschämtheit zeigen und aus Don Juans Antworten aufgeräumten Sinn und prickelnde Unternehmungslust erraten lassen. Bei der Ankunft Elviras (von rechts) verschwindet die geleitende Dienerschaft, eine Kammerzofe, ein alter Diener und zwei Lastträger, welche das Gepäck an einer Stange von Schulter zu Schulter hängend, befördern, während des Vorspiels im Wirtshaus. Don Juan und Leporello sind in den Hintergrund getreten und spähen aus den Rundbögen des Hauseinganges, hinter den gelben Vorhängen gegen Elvira gedeckt, nach der neuangekommenen Schönen. Über die Stufen herunter tritt dann Don Juan hinter Elvira, spricht sie an und gewinnt schnell beim Erkennen der verlassenen Geliebten die linke Seite der Bühne, um sofort Leporello zwischen sich und die beleidigte Frau zu schieben. Im Laufe der Unterredung verschwindet er, geschickt einen Moment abpassend, in welchem Elvira sich abwendet und überlässt Leporello das Feld. Für die Registerarie hatte Pankok ein kleines Kunstwerk geschaffen; Leporellos Buch war in rotes Leder gebunden und

er trug es in einer Tasche am Gürtel. Wenn er mit den Flötenfiguren die einzelnen Teile entfaltete, zeigte sich eine kleine köstliche Porträtgalerie. Elvira war während der Arie kaum zuhörend auf die Steinbank gesunken und blieb dort auch noch während des anschliessenden Rezitativs ruhen, erhob sich dann aber mit den letzten Takten desselben, um unverwandt dem entflohenen Verführer zu folgen.

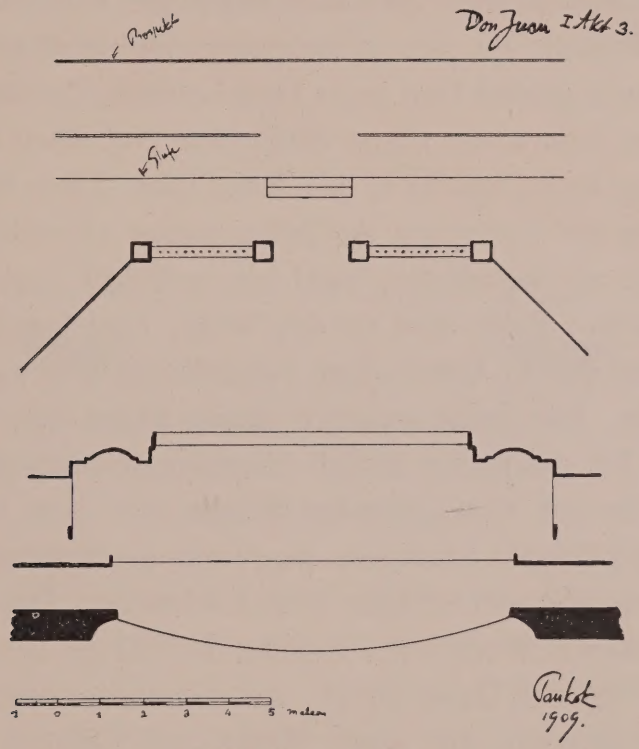
Während dieser Szenen wurde hinter dem Prospekt der mittlere Teil der Bühne für das dritte Bild umgebaut, wofür im Ganzen etwa 10 Minuten Zeit zur Verfügung standen. Mit den letzten Worten des Rezitativs der Elvira schloss sich der Hauptvorhang, die plastischen Architekturteile links und rechts wurden schnell entfernt, der Prospekt in die Höhe gezogen, während die Musik mit den einleitenden Takten des Duett N. 6 sofort an das Rezitativ anschloss; für diese letzten Veränderungen der Szene war aber die musikalische Einleitung etwas knapp und so wiederholten wir ohne Bedenken die ersten acht Takte des Allegro und gewannen damit die nötige Verwandlungszeit. Der Hauptvorhang teilte sich im viertletzten Takte des Vorspiels. Dieses dritte Bild zeigte einen freien Platz vor dem Landhause Don Juans in strahlendem Sonnenlicht.

Strassenbild. Leporello und Elvira

Leporello

Donna Elvira

Auf frischem grünen Rasen vor dem goldenen Gittertor eines herrschaftlichen Parkes, hinter welchem der Eingang in das Landhaus Don Juans sichtbar war, tummelten sich Zerline und Masetto mit der jugendlichen Schar ihrer Hochzeitsgäste in fröhlichem Tanze, bald nach vorne in das Proszenium hinabsteigend. Durch den Niveauunterschied zwischen den tanzenden Gruppen ergaben sich ausgezeichnet wirkende Bühnenbilder voll Farbe und Leben. Don Juan trat mit Leporello von links auf die Mittelbühne, als ob er auf dem Wege nach Hause sei und nun endlich



Grundriss des 3. Bildes

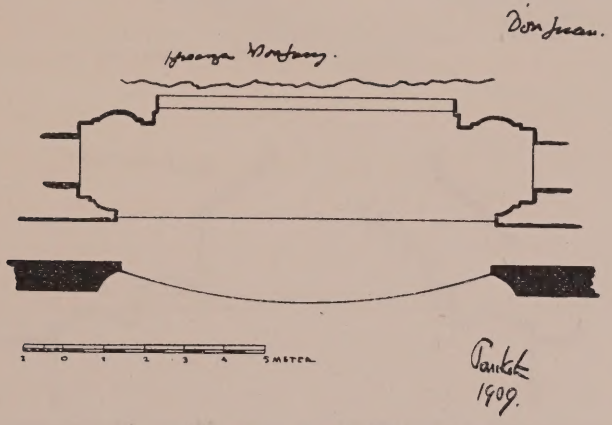
sich der lästigen Verfolgerin endgültig entronnen glaube, begrüsste überrascht die respektvoll zur Seite weichenden Bauern und das Brautpaar, und liess die Hochzeitsgäste durch Leporello nach hinten in sein Landhaus führen. Die Arie des Masetto wurde durch das Spiel Leporellos und Zerlinas dramatisch unter bewusster Heranziehung burlesker Elemente belebt. Das Liebesduett zwischen Don Juan und Zerline strebten wir musikalisch gut im Fluss zu halten; der musikalische Leiter nahm kein Andante largo, sondern fast ein Andantino als Zeitmass des Anfangs, und behielt dasselbe sehr gebunden und voll Liebreiz auch bei den $^6/_8$ fest. Der Wechsel liegt ja hier, wie bekannt, im Rhythmus und nicht im Tempo. In der Aktion

ergab sich daraus für den Schluss des Duetts statt des üblichen Hopsens und Springens nur ein leichtes graziöses Wiegen des Körpers für den Abgang.

Da Don Juan Zerlinen aus dem Proszenium die Stufen heraufgeleitet, um sie in sein Landhaus zu führen, tritt ihm Elvira, die den Spuren des Verräters folgte, von der Mittelbühne entgegen, entreisst ihm Zerlina und führt sie — Jronie der Hölle — nichts ahnend geradewegs selbst in die Höhle des Löwen: in das Landhaus Don Juans. Dieser Abgang ist keineswegs etwa ein Einfall der Regie, sondern der Dichtung; denn in dem Rezitativ vor der „Champagnerarie" erzählt Leporello, dass Elvira von Zerlinen geleitet Don Juans Haus betreten, Zerlina wahrscheinlich dem besonderen Schutz der Gäste empfohlen und über Don Juan alles Schlechte gesagt habe, was ihr in den Mund kam. Diese Stelle Leporellos war für uns bei der Gestaltung des Bühnenbildes ausschlaggebend. Nun ergab sich auch ein natürlicher, nicht ein zufälliger Auftritt von Donna Anna und Ottavio. Beide sind auf dem Wege, Don Juan in seinem Heim aufzusuchen, um ihn zu bitten, seine Freundschaft und seinen Arm ihrer Sache zu leihen. Die Szene zwischen diesen dreien und der später von Leporello zum Tor des Parkes höflich hinauskomplimentierten Elvira muss im Gegensatz zu den vorangehenden Szenen von dem zurückhaltenden Stil zeremoniöser Etikette erfüllt sein, gegen den die hysterisch angehauchte Erregtheit Elviras erst zum Schlusse stark kontrastiert. Das Quartett bringt nach den exaltierten Worten des Auftritts Elviren in den ersten Takten die Haltung der grossen Dame zurück, und damit das erwachende Interesse menschlicher Teilnahme von seiten Annas und Ottavios ein. Die Bewegungen der vier Personen müssen aufs feinste abgewogen werden und bis zu dem erregten Triolenrhythmus („wie ihr Schmerz durch die Seele nur zittert") durchaus den Charakter vornehmer Zurückhaltung aus der grossen Welt tragen. Auch die exponierte Stelle der Elvira muss diese Linie wahren und mehr schmerzlich als anklägerisch klingen. Erst als Ottavio und Anna sich offen auf Elviras Seite stellen, erringt deren erregte Empfindung wieder die Oberhand, gegen welche Don Juan nun alle weltmännischen Künste seiner beherrschenden Formen spielen lässt bis zur nicht übel durchgeführten Komödie schmerzlicher Teilnahme. Während Ottavio, in welchem der Zweifel an der inneren Ehrenhaftigkeit des vornehmen Kavaliers Fuss gefasst hat, es vermeidet, Don Juans Gruss zu

empfangen und sich unauffällig abwendet, verabschiedet sich Don Juan von Donna Anna mit einem Ausdruck sinnlichen Begehrens, welcher seinen korrekten Worten einen heimlichen, aber starken Klang der Verführung verleiht. Er beugt sich noch rasch zum Handkuss nieder und eilt zu seinen Gästen und zu Zerlina in sein Haus.

Mit den halben Noten der Bässe in den beiden ersten Takten des anschliessenden grossen Rezitativs bleibt Donna Anna einen Augenblick mit weit aufgerissenen Augen Don Juan nachstarrend wie eine Statue stehen, um mit den zwei folgenden Takten erregt nach vorne ins Proszenium zu stürzen, gefolgt von Ottavio.



Grundriss des 4. Bildes

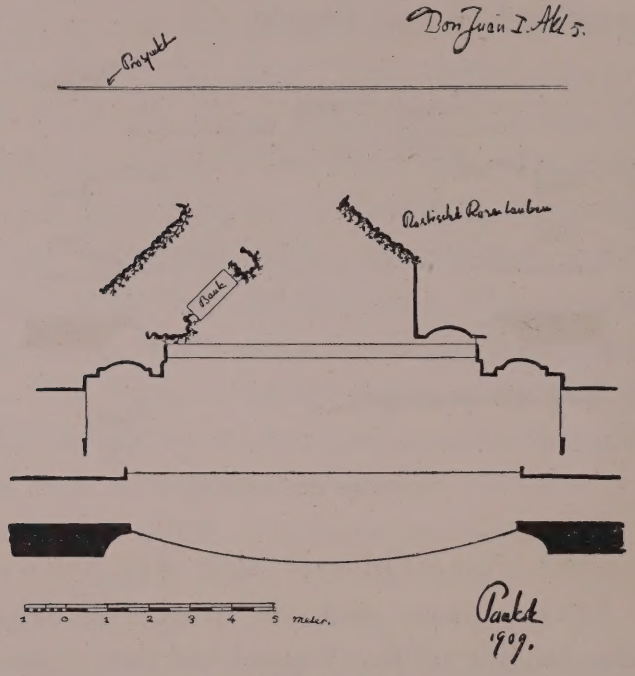
Zu gleicher Zeit schliesst sich der schwarze Sammetvorhang des Proszeniums und die ganze nun folgende Szene mit der Erzählung des Angriffs auf ihre Tugend und dem dramatischen Moment der Spannung hat in dem neutralen Raum nun die Umgebung gefunden, in welcher sie sich ohne Unwahrscheinlichkeit abspielen kann. Die Silhouette der beiden Figuren vor dem schwarzen Vorhang wirkt eindringlich und verstärkt den tragischen Charakter der Szene, wie sie dem mimischen Ausdruck vor dem dunklen Hintergrunde gesteigerte Bedeutung verleiht.

Das dramatische Rezitativ erfordert von der Sängerin eine genaue Durcharbeitung des mimischen Gesichtsausdruckes und der körperlichen Geberde im Zusammenhange mit der musikalisch-rhythmischen Gestaltung und ein verständnisvolles Sekundieren Ottavios. Die Arie Donna Annas darf nicht sofort mit voller Kraft begonnen werden, sondern das piano der Partitur gilt auch für den Anfang des Vortrags; ein piano schmerz-

licher Eindringlichkeit, welches sich erst später zur kraftvollen Tongebung steigert.

Sofort nach den letzten Tönen Donna Annas schliesst sich der Hauptvorhang.

Während der 6 Minuten, welche diese Szene etwa spielt, wird die Mittelbühne hinter dem schwarzen Vorhang (und einem besonderen schallabdeckenden Prospekt) umgebaut zum folgenden Bilde, einem an das Landhaus Don Juans anstossenden Parkwinkel mit purpurn leuchtenden Rosenhecken und einer Rosenlaube.



Grundriss des 5. Bildes

Im Hintergrunde zeigt das Bild einen Prospekt mit spanischer Landschaft. Die leuchtenden Rosenhecken ragen mit ihrem oberen Ende über den breiten Bogen des Proszeniums hinaus. Aller mögliche Glanz der Ausstattung wurde für dieses Bild verwendet, warmer gelber Abendsonnenschein fällt von links herein und erhöht mit der Lichtwirkung das Flammen der Rosen. Denn hier gilt es, dem Genie des Musikdramatikers, der uns das Wesen Don Juans und der erotischen Genialität durch die Gewalt der Töne offenbart, den richtigen Rahmen zu bereiten. Zwischen der Arie Donna Annas und dem Beginn dieses Bildes darf nicht die mindeste Pause entstehen. Die Wirkung, wenn der schwarze Vorhang sich öffnet, muss verblüffend sein.

Don Juan.
Don Ottavio
H. Gottlieb
1909.

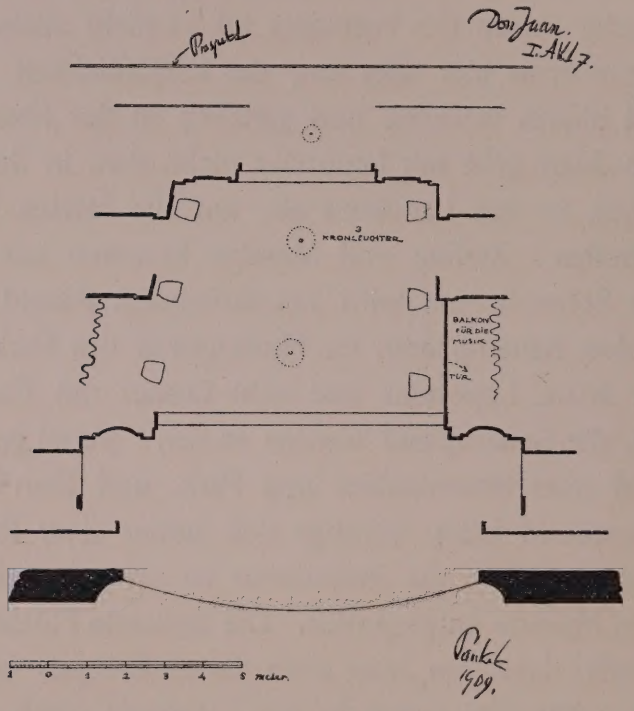
Don Juan.
Der Comtur

Leporello sitzt, seine Lebenslage überdenkend, beim Beginn der Szene auf der Bank in der Rosenlaube und springt, da er Don Juan festlich gekleidet nahen sieht, lebhaft auf. Die kurze Szene des Rezitativs muss den munteren Auftakt zur Arie Don Juans bilden und von Don Juans Seite mit überlegenem Humor gegen den etwas bissigen, aber doch lächelnd servilen Ton des Dieners geführt werden. An der Ausführung der Arie durch den Darsteller des Don Juan wird man stets erkennen können, ob der Künstler zu den Auserwählten gehört. Das möglichst deutliche Presto des Vortrages tut es nicht allein. Die Empfindung des Sängers muss hier alles tun, die Persönlichkeit des Darstellers über sich selbst hinaus wachsen und gänzlich in der Idee des Musikers aufgehen. Don Juan geht mit Leporello nicht etwa in den Garten, sondern (nach rechts) in das Landhaus ab, um die letzten Vorbereitungen zum Feste zu treffen. Zerline und Masetto kommen aus dem Park gelaufen und ihre Schmollszene wird bei sinkendem Abend von allmählig zärtlich werdenden Bauernpaaren im Hintergrund des Parkes diskret eingerahmt. Don Juan, Leporello und acht Diener mit Fackeln kommen aus dem Hause, die Bauernpaare werden in den Festsaal geführt, silbernes Mondlicht fliesst über Rosenlauben und Park, und Don Juan, der Zerlinchen schon entdeckt hatte, verbirgt sich hinter einer Rosenhecke, um Zerline abzufangen und in die Rosenlaube zu drängen, aus welcher ihm tölpisch verlegen Masetto entgegentritt. Die lachende Flöten- und Violinenfigur sagt deutlich, dass Don Juan auch dieses Ereignis mit überlegenem Humor auffasst. Alle drei gehen in das Landhaus (nach rechts).

Durch den Park treten nun Donna Anna, Elvira und Ottavio; um sich nicht gleich von Anfang an zu verraten, haben sie Festkleider mit den Masken angelegt. Leporello erscheint sowie Don Juan auf dem kleinen Erkervorsprung des Landhauses zur Rechten, welcher sich an das Proszenium anschliesst (und später die Musikantentribüne auf der Mittelbühne darstellt), um die fremden Masken einzuladen. Das folgende Adagio wird zu einem selbständigen sechsten Bilde ausgestaltet. Mit der absteigenden Figur der ersten zwei Takte treten die drei Verschworenen feierlich die Stufen der Mittelbühne herab in das Proszenium und der schwarze Vorhang schliesst sich hinter ihnen. (Der Grundriss dieses sechsten Bildes ist dem des vierten Bildes völlig gleich.) Sie nehmen die Halbmasken ab und richten andächtig ihr Gebet zum

Himmel. Dieses Adagio erfordert feinsten Ausgleich im Vortrag und virtuose Tonbeherrschung von allen drei Künstlern. Im Nachspiel gehen sie langsam alle drei (nach rechts) in Don Juans Haus und der Hauptvorhang schliesst sich.

Mit der Ausgestaltung dieses Adagio zu einer selbständigen kurzen Szene im neutralen Proszenium haben wir ein Doppeltes wiederum gewonnen: fürs erste eine Verstärkung der szenischen Wirkung, so-



Grundriss des 7. Bildes

dann aber die Möglichkeit, ohne Pause im Anschluss an das Adagio in den Festsaal zu verwandeln. Das Adagio dauert bei richtigem Vortrag etwa 1½ Minuten. Die Verwandlung in den Festsaal ist in dieser kurzen Zeit natürlich nur möglich, wenn die Dekoration hinter den Rosenlauben schon steht. Die Abdeckung durch die grossen plastischen Rosenhecken hatte uns erlaubt, diese Aufgabe bei strenger Bühnendisziplin lautlos zu lösen. Während der 1½ Minuten des Adagio wurden hinter dem schwarzen Vorhang schnell die Rosenhecken weggetragen und der Erkervorsprung, auf welchem vorher Leporello und Don Juan erschienen waren, in die Szene nach rechts zurückgeschoben und die ganze Dekoration war fertig. Denn hinter dem spanischen Landschaftsprospekte,

der jetzt auch in die Höhe gezogen wurde, stand ebenfalls schon die ganze Dekoration des Saales auf der Hinterbühne.

Mit dem ersten Takte des Allegro $^6/_8$ öffnet sich der Hauptvorhang wieder zum 7. Bild, dem Festsaal in Don Juans Haus.

Strahlendes Licht aus zwei Kronleuchtern und rauschendes Leben in einem Festraum von gelblich weissem Ton mit reichen Ornamenten im Stil der Zeit tut sich vor uns auf. Pankok hatte den Saal der Mittelbühne, um eine grössere Tiefenwirkung zu erreichen, in perspektivischer Verjüngung in den plastischen Teilen konstruiert. Die Hinterbühne zeigte den offenen Erkervorbau, auf welchem im vorletzten Bilde Don Juan und Leporello erschienen waren, und als Abschluss einen Sternenprospekt. In der Muschelform des Proszeniums zur Linken war das 1. Orchester aufgestellt (4 Geigen, 2 Bratschen, 1 Cello, 1 Bass, 2 Oboën und 2 Hörner), auf dem Balkon der Mittelbühne zur Rechten das 2. Orchester (4 Geigen, 1 Cello, 1 Bass) und auf der Hinterbühne in der Mitte das 3. Orchester in gleicher Besetzung. Mädchen und Burschen haben soeben einen Tanz beendet, und werden von Don Juan und Leporello aufgefordert, sich zu setzen. Diener servieren den einzelnen Gruppen Erfrischungen. Zerline und Masetto steigen in das Proszenium herab, Don Juan trennt die beiden und Leporello wendet seine besondere Aufmerksamkeit dem eifersüchtigen jungen Ehemanne zu. Donna Anna, Elvira und Don Ottavio treten in den Saal, werden nach vorne geleitet und Diener tragen Stühle für die Damen in das Proszenium von der Mittelbühne. Das Menuett beginnt auf Don Juans Zeichen im Proszenium (das Orchester auf der Bühne spielt auswendig), zur Linken tanzt Ottavio mit Donna Anna, Don Juan mit Zerline zur Rechten. Elvira ist auf ihrem Stuhle hingesunken und verfolgt jede Bewegung Don Juans. Auf der Mittelbühne ordnen sich inzwischen die Bauern zum Tanze; Masetto steht in der Mitte der Bühne auf den Stufen und blickt finster auf Zerline und Don Juan. Auf der letzteren Weisung zieht Leporello ihn in die Mitte des Saales, in welchem nun die Bauern im Zweivierteltakt ihre Allemande im Kreise um Leporello und Masetto führen. Auf der Hinterbühne tanzen die Diener ihren Dreiachteltakt in einem schnellen, wirbelnden Dreher. Don Juan führt im Tanze Zerline, welche ängstlich widerstrebt, durch die Türe des Proszeniums nach rechts ab, Masetto bemerkt es, schreit auf, Leporello lässt Masetto stehen und eilt Don Juan nach.

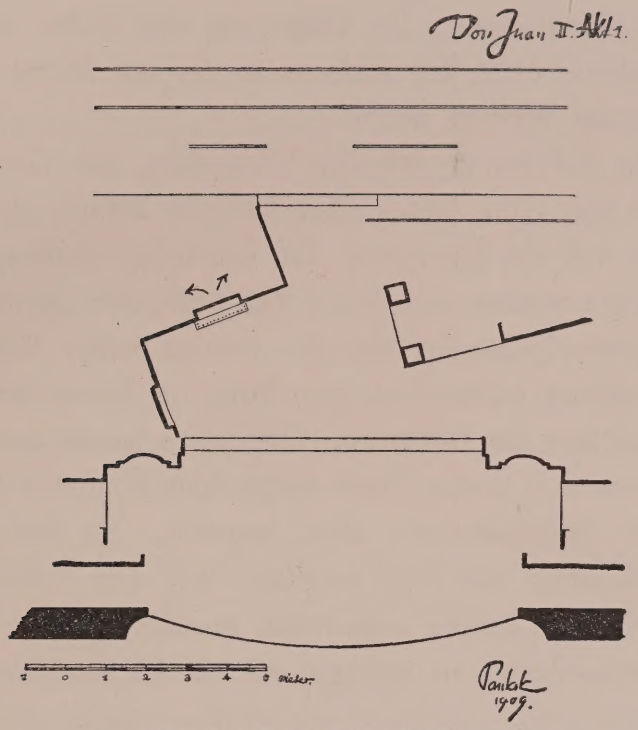
Während der Hilferufe Zerlinas steht alles auf der Bühne zwei Takte lang plötzlich wie erstarrt; dann bricht aus anfänglicher allgemeiner Verwirrung der Sturm los; die Bühnenmusiker brechen ab und entfernen sich. Die Diener stürzen von der Hinterbühne nach vorn.

Während der erneuten Hilferufe Zerlinens tritt wieder einen Augenblick völlige Ruhe auf der Bühne ein. Dann rennen die Bauern die Diener über den Haufen und drängen in einem geschlossenen Keil nach rechts vorn gegen die verschlossene Türe, angeführt und angefeuert von Masetto und von Don Ottavio. Die Türe wird von Masetto gesprengt, Zerline stürzt heraus in dessen Arme und Don Juan erscheint mit entblösstem Degen, Leporello vor sich herschiebend. Die Diener drängen nun die Bauern und Bäuerinnen zurück und allmählich ganz aus dem Saale. Draussen ist inzwischen ein starkes Gewitter aufgezogen. Die Sterne sind verschwunden, dunkle Wolken drohen. Ein brausender Wind erhebt sich. Der Himmel zürnt dem Frevler. Kurz vor dem Eintritt

Im Festsaal (I. Akt)

Don Juan
Donna Anna
Festcostüm
III.
1909.

Don Juan
Donna Elvira
I. Costüm
1909



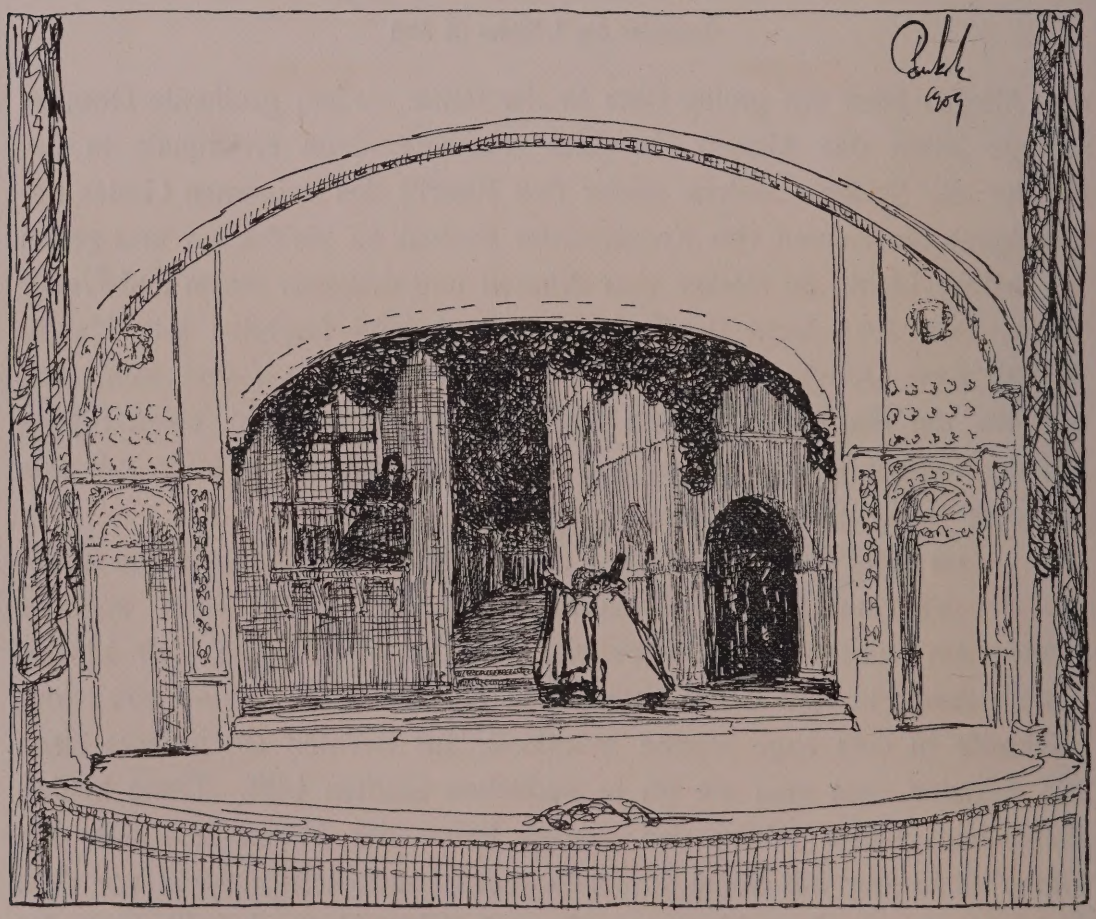
Grundriss des 1. Bildes (II. Akt)

des Allegro fährt ein greller Blitz in der Pause nieder; grollende Donnerschläge leiten das Allegro ein (hier erscheinen zum erstenmale in der Partitur die Schläge, welche später den Eintritt des steinernen Gastes ankündigen) die Kerzen des Kronleuchter drohen zu verlöschen und geben nur halbes Licht. Je stärker aber drinnen und draussen Sturm und Wetter toben, Don Juan lacht der Bedrohung und hebt furchtlos sein Haupt. Er hält Don Ottavio mit leichter Mühe mit dem Degen von sich, lässt Masetto, der ihn von rückwärts hinterlistig zu fassen sucht, einen Schlag mit der flachen Klinge kosten und zieht hohnlachend Leporello mit sich aus dem Saal. Schnell fällt der Vorhang.

Das erste Bild des zweiten Aktes gestalteten wir nicht wie üblich mit der Verwendung einer Dekoration aus dem ersten Akte, sondern stellten ein selbständiges Strassenbild auf der Mittelbühne: zur Linken das Gasthaus, in dem Elvira abgestiegen ist, mit einem Balkon auf seiner Rückseite in eine enge Strasse mündend, zur Rechten ein grosses Haus mit Arkaden, wie man sie oft in südlichen Städten trifft. Diese beiden plastischen Häuser füllten den ganzen Raum der Mittelbühne aus; die Hinterbühne war mit einem durchbrochenen Landschaftsprospekt vor dem Sternenprospekt abgeschlossen und ermöglichte einen Auftritt über die

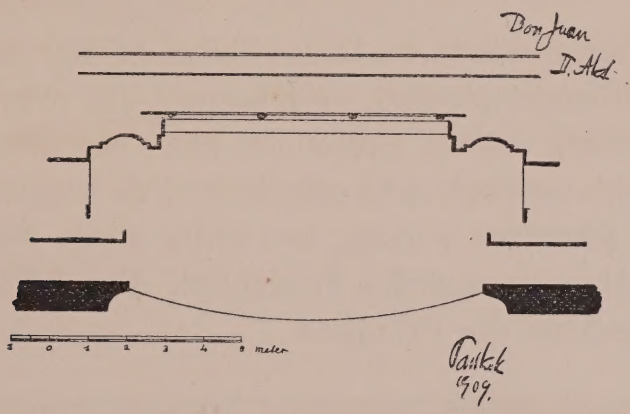
Stufen auf die Mittelbühne. Die Stimmung des Bildes war von Anfang an die einer hellen Nacht des Südens, in der der Mond manchmal voll durch die silbernen Wolken bricht.

Leporello lief sofort mit dem Aufgehen des Vorhanges auf die Bühne, gefolgt von Don Juan. Das lebhafte Tempo des Allegro assai muss sich hier auf die Bewegung der Darsteller übertragen. Leporello will seinen Herrn verlassen; da dieser aber nach dem Abschluss des Duetts hörbar mit seinen Dublonen auf die staccati-Noten klimpert, wird er schwankend; lachend bemerkt es Don Juan, er kennt das Mittel ihn zu halten und wirft ihm die Börse zu. Die ganze Szene und die folgenden dazu müssen den sich immer mehr steigernden Übermut Don Juans, der vor nichts mehr zurückschreckt, stark betonen. So darf in dem Terzett ausgelassene Heiterkeit sich breit machen. Vor dem Auftritt Elviras (nach dem Terzett) wird die Bühne unmerklich dunkler (um die Verwechslungskomödie wahrscheinlicher zu machen) als ob der Mond sich hinter einer



Strassenbild (II. Akt)

Wolke verberge. Das Ständchen Don Juans bringt wieder eine Mondlichtwirkung, um den Gesichtsausdruck des Darstellers, der hier wichtig ist, zur Geltung kommen zu lassen. Beim Auftritt Masettos und der Bauern birgt sich Don Juan in tiefem Schatten und vermeidet die hellen Stellen der Bühne. Die Arie Don Juans in F-Dur „Ihr schleiert euch dort zur Rechten hin" gehört zu den genialsten Stellen der Partitur und muss von Don Juan mit einem Humor gebracht werden, welcher den Reiz der Situation vollkommen auskostet. Nachdem Masetto seine Prügel erhalten hat, kommt Zerline mit einem kleinen Laternchen von der Hinterbühne gelaufen, stellt dasselbe im Proszenium vor sich zur Erde, so dass



Grundriss des 2. Bildes (II. Akt)

sie selbst und Masetto nun im Lichte stehen, tröstet den Zerschlagenen, und führt ihn im Nachspiel ab. Der Hauptvorhang fällt im 5. Takte des Nachspiels. So bleiben zur Verwandlung zum nächsten Bilde nur etwa 30 Sekunden.

Hier nahmen wir uns die Freiheit, statt der vorgeschriebenen Vorhalle zu ebener Erde im Hause Donna Annas, die Vorhalle des Friedhofes darzustellen. Es schien uns unwahrscheinlich, dass Leporello Donna Elvira ausgerechnet in das Haus Donna Annas führen sollte. Gemeint ist natürlich nur irgend eine dunkle Halle, welche die Situation schaffen sollte, dass Leporello heimlich aus ihr zu entkommen suchen konnte. Es dünkte uns, dass die Vorhalle des Friedhofes, auf dem der Komthur ruhte, auf dem Wege liegen musste, den Donna Anna und Ottavio von dem nächtlichen Besuche am Grabe zu durchschreiten hatten, auf welchen sich die Worte Don Ottavios beziehen. Dass Leporello sich mit Elvira dorthin durch Zufall verirrte, schien uns wohl glaubhaft.

Im Anschluss an das Proszenium ermöglichte uns ein durchbrochener Prospekt, mit plastisch verstärkten Lauben, eine dahinterliegende niedere Kirchhoffront und ein Luftprospekt die notwendige schnelle Verwandlung und eine gute Bildwirkung.

In diesem Bilde spielte sich das Sextett, die Arie Leporellos und des Don Ottavio ab. Donna Anna entfernte sich mit den Dienern, Zerlina und Masetto folgten ihr nach der Arie Ottavios. Es möge bei allen diesen Szenen möglichst ein flüssiges Tempo gewahrt bleiben. Die absteigende Handlung mit dem Versagen der irdischen Rache an Don Juan erträgt hier nirgendwo eine Dehnung, sondern muss sich so rasch als möglich abwickeln.

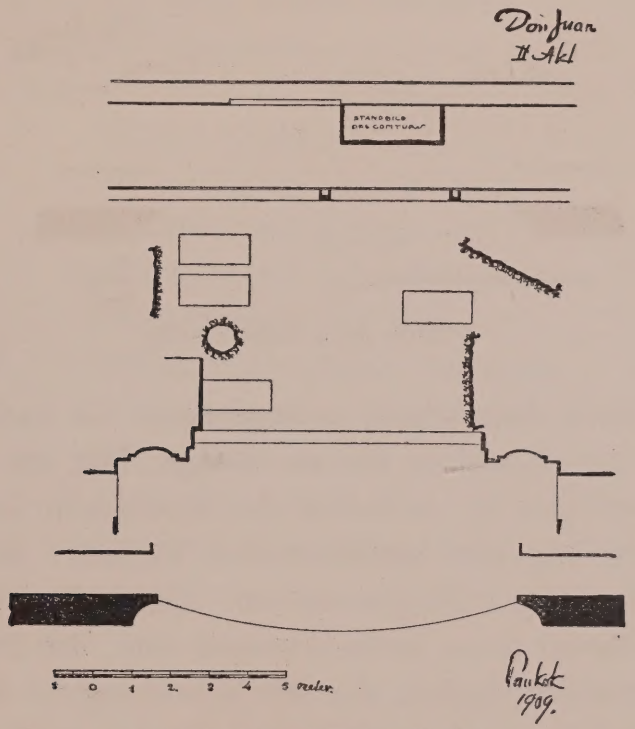
Die nachkkomponierte Arie Donna Elviras ist hier zwar ein weiteres gefährlich ritardierendes Moment. Wir konnten uns aber wegen des einleitenden Rezitativs, welches Grösse des Stils, der Erfindung und des Ausdruckes in sich vereinigt, nicht entschliessen, sie wegzulassen, schlossen wiederum den schwarzen Vorhang und Elvira spielte ihre Soloszene im 3. Bild des II. Aktes im neutralen Proszenium. Das 4. Bild zeigte in unmittelbarem Anschluss den Friedhof.

In der Vorhalle des Friedhofs (II. Akt)

Zerline
Pankok.

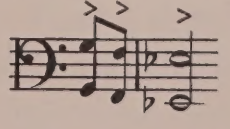
Masetto
Pankok
1909.

Vor dem blauen Nachthimmel ragte das Reiterstandbild des Komthurs in einer von zwei plastischen hohen Säulen flankierten Kapelle, in vollkommener Profilstellung auf einem weissen Marmorsockel, in die Luft. Nach vorne reihten sich einzelne Gräber an, auf welchen Kränze lagen. Zypressen und Rosenhecken schliessen das Bild nach den Seiten ab, hinter dem Grabmal des Komthurs verläuft eine niedere Mauer nach links. Don Juan springt lachend über dieselbe in den Friedhof. Leporello kommt etwas weniger elastisch denselben Weg. Die Kleider werden ausgewechselt, der Dialog muss ganz noch den Übermut der frechen Laune atmen,



Grundriss des 4. Bildes (II. Akt)

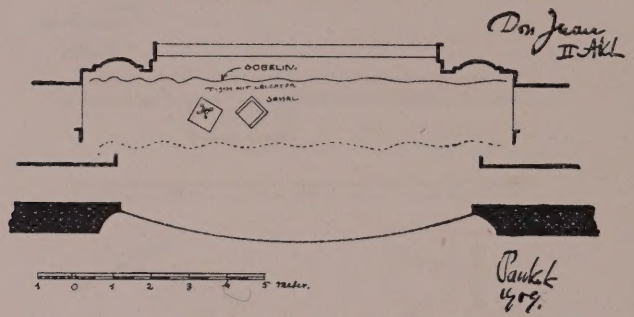
welche Don Juan jetzt unbeirrt beherrscht. Mit den düsteren Klängen der Posaunen beim Adagio und den ersten Worten des Komthurs muss die Stimmung sofort ins Unheimliche umschlagen. Das Mondlicht verschwindet, die Inschrift auf dem Sockel des Standbildes leuchtet mit den abwärtssteigenden Noten der Bässe auf, ein fahles graues und grünes Licht umwittert das Standbild und unter den deutlichsten Zeichen des Grauens erfüllt Leporello seinen Auftrag, die Statue anzureden. Als der Stein Leben bekommt, flieht Leporello an das andere Ende des Kirchhofs, und seine Stelle: „Er nickte



so mir zu", muss allen Ausdruck des tiefsten Entsetzens tragen. Nach der trotzigen Anrede Don Juans an die Statue darf das Duett nicht, wie man es so oft hört, im Ausdruck verebben, sondern muss Leporello in völliger Auflösung über den Spuk, Don Juan aber in lebhafter Spannung, den Eindruck des Spukes los zu werden, zeigen.

Das 5. Bild des II. Aktes wandelt das Proszenium zum Zimmer Donna Annas.

Ein grosser Gobelin wird vor der Rückwand des Proszeniums herabgelassen, von links wird ein Tisch mit brennendem Leuchter sowie ein



Grundriss des 5. Bildes (II. Akt)

Lehnstuhl für Donna Anna schnell hereingetragen. Da nach dem Schlusse des Duetts auf dem Kirchhofe nur ein einziger Takt des Nachspiels zur Verwandlung verfügbar ist, präludiert der musikalische Leiter einige Sekunden als Einleitung zum anschliessenden Rezitativ. In 10 Sekunden kann die Verwandlung vollzogen werden. Unter allen Umständen soll Don Ottavio während dieser Szene anwesend sein. Der Ausweg, welchen ehrsüchtige Tenoristen fanden, um der Mitwirkung in dieser Szene zu entgehen, nämlich Donna Anna einen Brief Ottavios in die Hand zu geben und Donna Anna in absentia des Verlobten ihre Empfindung an ein Stück Papier verschwenden zu lassen, ist zu übel. Dagegen plaidieren wir lebhaft für eine Verbesserung der Rolle Ottavios durch textliche Änderung des Rezitativs und schliessen uns hier dem neuen Vorschlage Scheidemantels an, bei welchem die Arie folgende Einleitung erhielt:

Don Ottavio: Beruhige dich, Geliebte.
Don Juan zu stellen
Bemüht ich mich vergebens.
Aber morgen soll ihn treffen mein Stahl.
Donna Anna: Ottavio, ich zittre.

Don Ottavio: Nein, scheuche die Sorgen,
Denn nicht kenne ich Furcht.
Ich vertraue auf Gott und die Kraft meines Armes!
Kehr' ich siegreich zurück, darf ich dann hoffen,
Zum Altar dich zu führen,
Dass meine zärtliche Liebe . . .
Donna Anna: O Gott, was sagst du,
In den Tagen der Trauer?
Don Ottavio: O Anna, dein Zögern mehret
Die Qual meiner Sehnsucht.
Wie grausam!
Donna Anna: Ich grausam? O mein Geliebter!
Schwer wird es mir
Zu verzögern uns ein Glück
Nachdem seit langem
Unsre Herzen sich sehnen.
Doch Freuden der Welt
Dürfen mich nimmer verlocken
Meinem Schmerz zu entsagen,
Wie so laut auch für dich
Liebe hier redet.

Die ganze Szene erhält durch diese Verbesserung der textlichen Unterlage, welche sich auf das Feinste der musikalischen Linie anschliesst, inneren Sinn und sichere Wirkung.

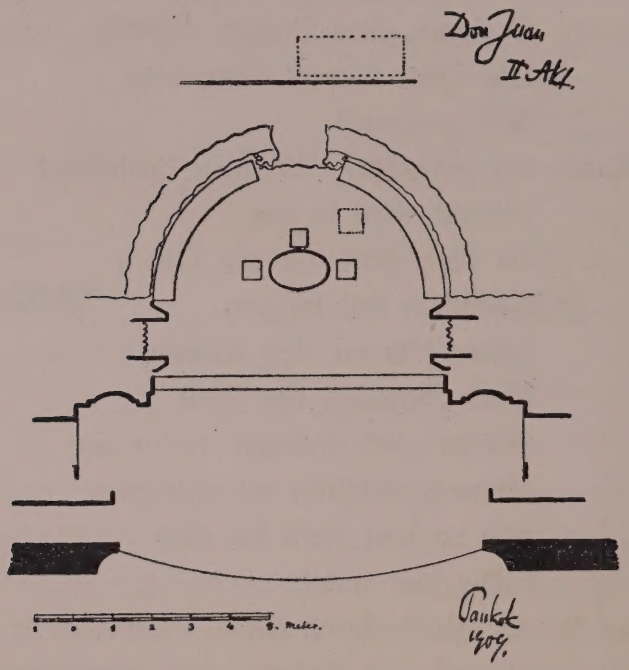
Mit dem letzten Tone Donna Annas schliesst sich langsam ein roter Vorhang hinter dem Hauptvorhang.

Während dieses Bildes wurde die Mittelbühne vom Friedhof in den Speisesaal umgebaut und zwar lautlos, um die Arie Donna Annas nicht zu stören.

Im 5. Takte des Finales mit dem Einsatz des ganzen Orchesters teilt sich der rote Vorhang. Der Gobelin vom Zimmer Donna Annas wurde rasch in die Höhe gezogen, die Möbel schnell nach links abgetragen.

An das plastische Proszenium schliessen sich links und rechts zwei plastische Einbauten mit zierlichen Säulen in Rot und Gold, durch welche mit roten Sammtportieren abgeschlossene Eingänge führen. An diese plastischen Teile reiht sich ein aus bemalten Vorhängen gebildeter Rund-

saal, an dessen Wänden niedere, schwellende, rote Ruhelager aus Sammt nach rückwärts bis zum Haupteingang laufen, auf welchen kostbare Kissen und leuchtende Brokate gebreitet sind. Ein elektrisch eingerichteter goldener Kronleuchter erhellt den Raum. Ein ovaler Tisch mit zwei kostbaren Armleuchtern und erlesenen Gläsern geziert, von drei rotsammtenen Stühlen umgeben, steht in der Mitte. Im Proszenium rechts vorne stellen sich 8 Musiker (2 Fagotte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner) zur Tafelmusik



Grundriss des 6. Bildes (II. Akt)

auf. Don Juan tritt durch den Haupteingang, von welchem Stufen in den Saal herabführen (Hinterbühne), ein, bleibt einen Augenblick auf den Stufen starr wie eine Bildsäule stehen, scheucht mit einer etwas nervösen Bewegung den Eindruck des Spuckes, der ihn noch nachdenklich macht, von sich, und tritt dann, ganz wieder der alte unverwüstliche, selbstherrliche Charakter nach vorne zu den Musikern. Da nach der Mitteilung im Septemberheft 1909 des „Kunstwarts" Mozart selbst die letzte Wiederholung des „io mi voglio divertir" mit „Lass die Mädchen auch herein!" übersetzt hatte, gestalteten wir die anschliessenden Sätze der Tafelmusik zu einem kleinen erlesenen Tanzbilde von 2 Solotänzerinnen und 8 Tänzerinnen nach Dal Croze'schen Vorbildern aus. Die Mädchen kamen in 3 Gruppen von links aus dem Proszenium, und würzten mit ihren er-

Don Juan.
V. Costüm

Don Juan
Fastcostüm
III.

lesenen Gewändern und rhythmischem Schwung Don Juans letztes Freudenmahl. Hofballettmeister Fritz Scharf konnte mit dem Erfolge seiner Arbeit so zufrieden sein wie die Leitung. Die Aufgabe ist delikat und bedarf des feinsten Stilgefühles. Das Bild wurde anmutig belebt und erweckte den Eindruck stark verfeinerter Sinnlichkeit. Beim Eintritt Elviras ver-

Don Juan und Donna Elvira

schwanden Tafelmusik und Tänzerinnen auf einen Wink Leporellos. Schon während Elvira Don Juan zur inneren Umkehr zu bringen sucht, macht sich leiser, ferner Donner vernehmlich, leichte Blitze werfen ein fahles Licht in den Raum, ein heftiger Windstoss fegt beim Abgang Elviras durch den Saal und lässt die Vorhänge am Haupteingang im Zuge flattern, die Blitze steigern sich wie der Wind zum Sturm, die dumpfen Schläge, welche das Erscheinen des steinernen Gastes ankündigen, scheinen das ganze Haus

zu erschüttern; Don Juan nimmt den Armleuchter vom Tisch, um nach dem Tor zu gehen, da verlischt plötzlich alles Licht — mächtiger Donner stürzt in das Dunkel und der Komthur erscheint. In den ersten 4 Takten des Andante herrscht völlige Nacht, damit man den Komthur möglichst wenig schreiten sieht. Mit dem Einsatze des Komthurs fällt ein geisterhafter blauer Schein zuerst nur auf das Antlitz desselben, verbreitet sich dann über die ganze Erscheinung und schliesslich über den ganzen Raum, so dass auch Don Juans Züge deutlich erkennbar bleiben. Leporello ist vor schlotternder Angst unter den Tisch gekrochen. Unter Blitz und Donnerschlägen verschwindet der Komthur, Don Juans Ende bricht herein. Flammen zucken in den Raum (die bemalten Vorhänge des Rundsaales sind transparent), schwehlender Dampf erfüllt die Mittelbühne, feurige Glut breitet sich hinter den Rundbänken aus und steigt in die Höhe, so dass schliesslich der ganze Raum ein glühender Kessel zu sein scheint. Don Juan will nach rechts (neben dem Proszenium) entrinnen, ein Flammenbündel schiesst durch die Öffnung, er eilt nach links, glühende Lohe versperrt ihm den Weg, zuletzt will er nach rückwärts aus dem Saale stürzen, ein jäher Flammenschein zuckt auf und hinter dem Haupteingang erscheint das Reiterstandbild des Komthurs wie ein unentrinnbares Schicksal. Don Juan bricht zusammen und versinkt. Leporello flüchtet sich, voll Grauen laut aufschreiend, ins Proszenium und kauert sich in dessen linker Nische, den Kopf in den Händen verbergend. Während eine dichte Rauchwolke aus den Stufen des Proszeniums bricht, schliesst sich der schwarze Sammtvorhang.

So zeigt der letzte Auftritt als 7. und letztes Bild wieder das neutrale Proszenium mit dem schwarzen Vorhang. Don Ottavio mit gezogenem Degen, Masetto mit Fackel und Dolch stürzen mit den ersten Takten des Allegro assai herein. Leporellos Schilderung muss stockend, wie von einem, der die Sprache noch nicht recht wieder finden kann, vorgetragen werden. Mit dem Larghetto G-Dur beginnt der Epilog, mit welchem der Don Juan ausklingt. Da derselbe reichlich gedehnt wirkt, haben wir uns zu einigen Kürzungen entschlossen. Im Presto D-Dur vereinen sich alle zum möglichst volltönenden Vortrag der Schlussverse:

Böser Tat wird böser Lohn!
Sünder, deiner harrt am Ende
Streng Gericht vor Gottes Thron!

Sie fassen sich mit dem aufsteigenden Lauf nach dem letzten gesungenen Ton gegenseitig an den Händen, treten mit dem überraschenden Piano des dritten Taktes gemeinsam vor bis an die Rampe und verbeugen sich vor dem verehrlichen Publico in schuldiger Ehrfurcht wie vor den Gesetzen der herrschenden Moral. Der Vorhang fällt schnell.

Wenn wir, wie diese Durchführung zeigt, uns auch redliche Mühe gegeben haben, Mozarts Meisterwerk von innen heraus zu beleben, eine musikalisch aufs korrekteste durchgearbeitete Vorstellung zu stande zu bringen und den Stil der Darstellung im Sinne der Partitur zu heben, so wäre unsere Arbeit vielleicht nicht von so reichem Gelingen gekrönt worden, wenn unser Chef Baron zu Putlitz uns nicht die Mittel zu einer solchen Bühnenausstattung an die Hand gegeben hätte, wie sie der schaffenden und helfenden Phantasie Pankoks entsprang. Ohne in die Prinzipienreiterei des Münchner Künstlertheaters zu verfallen, schuf er einen äusseren Rahmen für das Werk, der stets den feinsten Geschmack und liebevolles Verständnis der dramatischen Arbeit bekundete. Als Zeit für die Inszenierung hatten wir das Zeitalter des Velasquez bestimmt und aus dem Werke dieses Grossen holte sich Pankok die Anregung für die Kostüme, welche er für unsere Aufführung geschaffen hat. Aber alles bekam in der Farbe den starken Einschlag persönlichen Geschmacks und künstlerisch freier Variation. Die Figurinen, welche diesem Werke vom Don Juan beigegeben sind, sprechen für sich selbst, und es erübrigt sich nur noch, dem schaffenden Künstler und künstlerischen Schöpfer unserer Bühnenausstattung für seine hingebende Mitarbeit herzlichsten Dank auszusprechen.

Ein Wort sei noch über die Übersetzungen gestattet.

Wir hatten uns bei unserer fundamentalen Neueinstudierung aus verschiedenen Gründen, die zu erörtern hier nicht der Platz ist, nicht entschliessen können, der Textbearbeitung Hermann Levis zu folgen und uns nach langem Zögern für den neuen Text von Ernst Heinemann entschieden, der manches Gute neben weniger Gelungenem enthielt. Schon in der Vorarbeit verbesserten wir selbst und der Übersetzer viele der von uns beanstandeten Stellen neu, da wir bei der genauen Vergleichung mit dem italienischen Original mancherlei inkongruente Elemente fanden. Die Übersetzung selbst ist vielfach angegriffen worden. Zu Unrecht, denn sie stellt unter allen Umständen eine gewissenhafte, von Respekt gegen Mozart

getragene Arbeit vor. Ausserdem aber darf sie das Verdienst in Anspruch nehmen, die Frage der Übersetzung des Don Juan vielleicht infolge unserer Aufführung aufs neue in Fluss gebracht zu haben. Der Deutsche Bühnenverein erliess auf Anregung unseres Generalintendanten das grosse Preisausschreiben für eine neue Übersetzung, bei welchem zwischen 70 bis 80 Arbeiten eingelaufen sind. Nach langer mühseliger Prüfung der Preisrichter wurde der erste Preis der neuen Übersetzung von Karl Scheidemantel zugesprochen, und unter der Ägide des Grafen Hülsen wird in Berlin die Aufführung das Resultat der langen gemeinsamen Bestrebungen des Bühnenvereins und des Übersetzers zeigen. Es war mir vergönnt, die Übersetzung schon jetzt genau kennen zu lernen und es ist mir ein Bedürfnis auszusprechen, dass sich alle Sänger nur beglückwünschen können, wenn dieser Text zum herrschenden auf deutschen Bühnen wird. Stets ist der gesanglichen Wirkung volle Beachtung geschenkt, stets liegen die sprachlichen besten Vokale auf den dramatischen Akzenten, stets ist die Sprache leicht und flüssig. Dabei ist das dramatische Element auf das entschiedenste herausgehoben, der schwächliche Charakter Ottavios wesentlich verstärkt, und die Vollkommenheit der Diktion entspricht geradezu in erstaunlicher Weise der musikalischen Vorlage. Dies hervorzuheben und nachdrücklich zu bekennen, ist eine Pflicht für alle diejenigen, welche die künstlerische Verantwortung für die Wiedergabe von Mozarts unsterblichem Werke an den Bühnen tragen.

Entführung aus dem Serail. Osmin.

Die Entführung aus dem Serail

Bühneneinrichtung von EMIL GERHÄUSER
Mit der handschriftlichen Wiedergabe der Rezitative von
MAX SCHILLINGS

Karl Maria von Weber hat von der Entführung Mozarts nach der ersten Aufführung in Dresden gesagt: „Meinem persönlichen Künstlergefühle ist diese heitere, in vollster üppiger Jugendkraft lodernde, jungfräulich zart empfindende Schöpfung besonders lieb. Ich glaube in ihr das zu erblicken, was jedem Menschen seine frohen Jünglingsjahre sind, deren Blütezeit er nie wieder so erringen kann, und wo beim Vertilgen der Mängel auch unwiederbringliche Reize fliehen. Ja, ich getraue mir, den Glauben auszusprechen, dass in der Entführung Mozarts Kunsterfahrung ihre Reife erlangt hatte, und dann nur die Welterfahrung weiter schuf. Opern wie Figaro und Don Juan war die Welt berechtigt, mehrere von ihm zu erwarten. Eine Entführung konnte er mit bestem Willen nicht wieder schreiben".

Webers Urteil über Mozarts Kunsterfahrung hat sich aber nicht auf die dramatische Form der Entführung, sondern auf die Ausdrucksmittel des Musikers bezogen. Nichts wäre verkehrter, als aus der bekannten, vielzitierten Stelle darauf zu schliessen, dass Weber die Schwächen des Werkes in seiner dramatischen Form entgangen waren. Die Entführung ist eine Lieblingsoper des deutschen Volkes geworden und lange Zeit geblieben trotz der Mängel, die dem Textbuche anhaften. Der Genius hat diese mit seiner Empfindung überflutet und unsichtbar, wenigstens für lange Zeit, gemacht; es ist, als ob ein Meister aus dem Füllhorn seiner Seele Glanz und Reichtum der Farbe und des sichersten Ausdruckes über eine dürftige und magere Zeichnung ausgegossen und wie eine kostbare Stickerei über mangelhaft umrissene Figuren gebreitet habe. „Über dem

---

Bemerkung: Bühneneinrichtung und Rezitative sind im Bühnenverlag von Ahn & Simrock, G. m. b. H., Berlin, erschienen und das Material sowie das Aufführungsrecht ist nur durch diesen Verlag zu erwerben.

hier bewusst in die Töne Gelegten lebt und webt die weiteste Welt der Sehnsucht, die aus Mozarts übervoller Brust von selbst in sein Werk strömte, strömen musste, jene grosse heilige Sehnsucht, die, wiederum unbewusst, unendlich Höherem galt denn bloss einem unbedeutenden irdischen Weibe. Wie alle Phantasten schaute er in einem ihm vom Zufalle geschenkten Symbol das Unerreichbare aller überirdischen Sehnsucht. Mozart glaubte an diese Verkörperung. Er glaubte, lebte und litt, kämpfte, verdarb und starb dafür, soweit er körperlich und sterblich war. Wie sich Himmel und Erde in einem stillen Weiher spiegeln, so spiegelt sich die ganze Welt in den träumenden Seelen der echten Künstler um so klarer, je stiller sie empfangen. Sie bilden diese Träume nach und wissen kaum, was sie tun. Mozart ist einer der allernaivsten Schöpfer, ein unwissendes Kind, nicht nur im Leben, auch im Besten, was er künstlerisch gegeben hat".

Mit diesen schönen Worten hat Schurig in seinem Mozartwerk besser als Weber die Quelle gekennzeichnet, aus welcher die Liebe des Volkes zur Entführung geflossen ist. Die himmlische gottgeschenkte Begnadung Mozarts, welche den Musiker zum Dichter macht, welche das Leben mit unbewusst erträumten Lauten aus dem Paradies der Sehnsucht füllt, welche den Schimmer einer höheren Welt mit ihrem Ausdruck in die Wirklichkeit trägt, alles vergoldet, was ihm unter die Hände gerät, und nicht mit der Prätension einer anspruchsvollen Kunsterfahrung, sondern unbewusst, naiv daherströmt, wie ein Quell, der unerschöpflich und selbstverständlich in andauernd gleicher Fülle aus einer blühenden Wiese bricht — das ist's, was unser ganzes Herz zu Mozart zieht, ein stilles Leuchten in unsere Augen legt, wenn wir in seinem Banne stehen, was uns auch in der Entführung über die Schwächen der Handlung und der Dichtung, ja selbst über einige Unterlassungssünden des Musikers lächelnd hinwegsehen lässt. Seit Mozart im Jahre 1764 in Paris dem genialen Musiker Schobert, einem wahrscheinlich aus Schlesien stammenden Deutschen, begegnet war, dem er sich leidenschaftlich anschloss, entwickelte sich in ihm nicht nur die Erkenntnis von der Ausdruckskraft der Musik als einer Offenbarerin der seelischen und dichterischen Empfindung, welche ihm eignete, sondern auch ein „eigentümlich romantisches Element, das sich in Mozarts Werk zu allen Zeiten hin und wieder bemerkbar macht, bei aller Kraft und Grazie seiner

klassischen Art, deren mittelbare und unmittelbare Vorbilder wir in Christian Bach und Michael Haydn erblicken. Zeit seines ganzen Lebens hat Mozart fiebernde Momente, die manchmal nur ein paar Takte hindurch aufflackern, mit Vorliebe in Moll-Kompositionen. Diese romantischen Inseln existieren auch in Schoberts Werken. Den Mut, sich solchen Anwandlungen zu überlassen, verdankt Mozart ihm. Es gibt Stellen in Mozarts Musik, wo ihn diese Stimmung urplötzlich übermannt und entflammt. Eben war alles friedsam. Da kommt Sturm in die Stille. Unter sich überstürzenden, unvorhergesehenen Modulationen wandelt sich die holde Träumerei in laute Sehnsucht und schreienden Schmerz. Dies ereignet sich sogar zuweilen im Ausdruck reinster Heiterkeit, in jenen glänzenden Instrumental- und Vokalfinalen, wo Mozart seinen ganzen grenzenlosen Frohsinn entfaltet." (Schurig nach Wyzewa-Foix.) Als Mozart im Jahre 1778 zum zweitenmale nach Paris kam, zu einer Zeit, als der Kampf um die Reform der Oper durch Gluck tobte, nahm er keineswegs, wie man hätte annehmen dürfen, an dem grundlegenden ästhetischen Streit der Meinungen teil, sondern kaufte sich die Sonaten des inzwischen verstorbenen Schobert, um sie mit einer Schülerin durchzuarbeiten. Ja vielleicht hat Mozart wirklich, wie Schurig meint, kaum den Kern der Frage verstanden, der sich den Augen der Nachwelt um so vieles klarer offenbart. Hermann Kretzschmar sagt in seinen gesammelten Aufsätzen über Musik, dass Mozart niemals darüber aufgeklärt worden sei, wie sehr die Lebensfrage der Oper in der Dichtung liege, in der Umbildung des dramatischen Teiles der Oper, und dass es tief zu bedauern bleibe, dass Mozart in das Wesen des Gluck'schen Musikdramas nicht wirklich eingedrungen sei.

Webers Urteil ist sonach nur halb richtig. In der Zeit, welche zwischen seinem ersten Pariser Aufenthalt und der Komposition der Entführung verfloss, hat Mozart sich als Musiker zum Meister des inneren Ausdrucks entwickelt und die Kunsterfahrung des Musikers hatte ihre Reife erreicht; Mozart hatte seinen eigenen Stil gefunden und der trug den Stempel jugendlicher Frische und jugendlichen Feuers. Um die Kunsterfahrung des Dramatikers hatte Mozart sich wenig gemüht und achtlos ging er an einer Erscheinung wie Gluck vorüber, vielleicht eingedenk des väterlichen Befehls mit anderen Komponisten keine Bekanntschaften zu machen. „Ich verstehe meine Sache, schreibt er einmal, und

sie auch. Das ist genug.“ Über das Verhältnis der Dichtung zur Musik in der dramatisch-musikalischen Kunstform hat er sich nie viele Gedanken gemacht. Er versteigt sich höchstens einmal zu der Bemerkung: „Bei einer Oper muss die Poesie allzeit der Musik gehorsame Tochter sein.“ Wenn ein Stoff seine Empfindung trifft, so ergreift er ihn mit fiebernder Erregung, ohne viel Überlegung, ohne ihn durch das Sieb dramatischer Besinnung laufen zu lassen. „Wenn ich mir öfters vorstelle, dass es richtig ist mit meiner Oper, schreibt er, so empfinde ich ein ganzes Feuer in meinem Leibe und zittere in den Händen und Füssen vor Begierde, den Franzosen immer mehr die Deutschen kennen, schätzen und fürchten zu lehren.“ Hier klingt ein Ton an, dass er eine deutsche Oper zu schaffen im Sinne trug. Man hat oftmals auch die Entführung die erste deutsche Oper genannt. „Das ist sie nur in gewissem Sinne. Auf keinen Fall steckt in ihr eine zielbewusste Weiterentwicklung des deutschen Singspiels. Ebensogut, ja viel eher könnte man behaupten, Mozart habe hier versucht, die italienische komische Oper zu germanisieren. Keins von beiden wäre historisch wahr. Mozart hatte eine Oper im Sinne und nichts weiter. In der Form ist die Entführung ein Stilgemenge von italienischen, deutschen und französischen Operettenelementen. Innerlich freilich — und das ist schliesslich auch dem musikgeschichtlichen Betrachter wesentlich — ist sie, als ein echtes Kind der unbewussten Kunst des Meisters, urdeutsch, ungeachtet des morgenländischen Schauplatzes, des fremdländischen Kostüms und der angeblichen Haremsluft. In allen Gestalten der Entführung herrscht die deutsche Gefühlswelt.“ (Schurig a. a. O.)

Wie könnte es auch anders sein? Denn die Entführung ist die musikalische Objektivierung des wichtigsten Erlebnisses des Künstlers Mozart, seiner Liebe und Verheiratung mit Konstanze Weber. Er selbst ist Belmonte und in Konstanze hat er seine Geliebte verklärt. Und Osmin ist gewiss kein grausamer fanatischer Christenmörder, so wenig als Blondchen eine Engländerin. Ersterer ist, wie Schurig treffend bemerkt „durch und durch deutsch, nicht bloss durch seinen drastischen Humor. Niemand würde sich wundern, wenn sich der Textdichter (wie bei Selim) die weitere Inkonsequenz geleistet hätte, auch Osmin das Geständnis machen zu lassen, er sei ein Pseudo-Türke und in seiner Jugend — etwa Husarenwachtmeister in Budapest gewesen“. In Blondchen aber lebt vielleicht die Munterkeit des Augsburger „Bäschens“ weiter. Das

Neue und Hinreissende an der Entführung ist eben, dass Mozart sein eigenes Erlebnis in ihr gestaltet hat. Man hat ihr mit vollem Recht in der musikalischen Entwicklung dieselbe Stellung zugewiesen, die Goethes „Werther“ in der literarischen Geschichte einnimmt. Ein Genius hat seine Seele in den Stoff geströmt und die Kräfte seines innersten Gemütes an ihm entfaltet. So ist und bleibt die Entführung trotz aller Mängel die dem Buche anhaften, ein wahrhaftiges Kunstwerk, und es ist eine Ehrenpflicht aller Berufenen, dem deutschen Volke den Geschmack an demselben zu erhalten, trotz der offenkundigen Fehler, so lange es möglich ist, durch Verbesserung derselben, sobald dies notwendig erscheint. — Die seltener werdenden Aufführungen der Entführung scheinen zu erweisen, dass unsere Zeit empfindlicher gegen die Mängel des Werkes geworden ist. Ich meinesteils kann nicht glauben, dass Personalschwierigkeiten bei der Besetzung, der Mangel an tüchtigen Sängern und Darstellern die Schuld an dem Rückgange der Oper im Spielplan tragen. Denn manche Bühne verfügt über einen Bassisten, der dem Osmin gewachsen ist, über eine Sängerin, welche die Schwierigkeiten der Konstanze überwinden und einen Tenoristen, der die hohe Lage des Belmonte zu beherrschen vermag.

Es ist nun kaum ein Zweifel daran möglich, dass wir in einem Werke, wie der Entführung, welches innerlich so durchtränkt ist mit meisterlicher Musik, heute den Dialog als störend und unangenehm ablenkend empfinden. Es ist ja leider auch immer noch so schlimm um die Kultur der Sprache bei unsern heutigen Opernsängern bestellt, um die Deutlichkeit der Aussprache und die Reinheit der Vokale, dass es nur in seltenen Fällen nach langen und mühseligen Proben gelingen kann, die Sänger zu einer richtigen Wiedergabe rein sprachlicher Aufgaben zu bringen. Dies hängt zum Teil mit einer mangelhaften Ausbildung und dialektischer Gewöhnung zusammen, zum anderen Teile aber auch damit, dass die sprachliche Form der Vokale von der gesanglichen Durchbildung derselben durchaus verschieden ist. Ein Osmin kann aus der Schweiz oder Dänemark, eine Konstanze aus England oder Brasilien, ein Belmonte aus Schwaben oder Norwegen, ein Pedrillo aus Ostpreussen oder Amerika und ein Blondchen aus Berlin oder Ungarn auf deutschen Bühnen stammen. Wie schwer es ist, ja wie beinahe unmöglich, solche Mitglieder, die alle vortreffliche Sänger sein können, zu einem korrekten sprachlichen Vortrag zu bringen,

das kann im Grunde nur der Leiter der Aufführung beurteilen. Aber nicht nur die ungenügende Durchführung des Dialogs, nein, der Dialog an sich ist uns bei einem musikalischdramatischen Werke heute schwer erträglich. Sobald der Musiker schweigt und der fehlerhafte, meist schlecht vorgetragene Dialog der Opernsänger einsetzt, fallen wir aus allen Himmeln unserer inneren Hingabe an das Werk. Der Dialog der Entführung ist leider oft recht hölzern. Aber nicht nur das ist's, was uns gegen ihn aufbringt. Wir empfinden es als eine Unterlassungssünde an diesem Werk, dass der Schwerpunkt der ganzen Handlung, die eigentliche Entführungsszene sich in nackter Prosa abspielt und der musikalischen Ausgestaltung entbehrt. Der Vorgang, dass jemand auf der Bühne über eine Leiter in ein Fenster einsteigt, streift in der Ausführung allzuleicht an die Region der Lächerlichkeit und bedarf bei der Regelung der Durchführung an sich der sorgsamsten Diskretion. In einem Werke aber, welches durch den Ausdruck der Musik in eine weit höhere Sphäre gehoben ist, als durch den dramatischen Vorwurf an sich zu erwarten wäre, erweitert sich die Kluft zwischen dem Eindruck der musikalisch hinreissenden Stellen und der nüchternen dialogischen Gestaltung des dramatischen Hauptvorganges in empfindlicher Weise. Was für diesen Mangel an musikalischer Form gilt, wiederholt sich in peinlicher Art, wenn die Begnadigung Belmontes und Konstanzes nach ihrem Fluchtversuche in nackter Prosa erfolgt. Hier ist ein edler Entschluss des Bassa einer tiefen menschlichen Rührung über die Allgewalt der Liebe entsprungen, eine Situation, welche die musikalische Gestaltung geradezu herausfordert. Es ist nur aus äusseren Rücksichten des Personalmangels vielleicht erklärlich, dass Mozart hier der prosaischen Durchführung das Wort überliess, aber künstlerisch nicht entschuldbar. Die Figur Selims, welche ohne jede musikalische Untermalung geblieben ist, und auch sonst der tieferen Charakteristik entbehrt, wird hier vollends unerträglich. Selbst in den besten Aufführungen der Entführung ist es nie gelungen, dieser Hauptperson der Handlung ein erfreuliches Relief zu geben. Schon im ersten Akte ertragen wir schwer die kärglich und innerlich dürftigen Stellen seines Dialogs, mit welchem er die Stichworte für den Einsatz der Musik gibt. Existiert aber in der ganzen Opernliteratur etwas mehr Stimmungmordendes, als die Monologstelle Selims nach der grossen Arie Konstanzes im zweiten Akt? Eben hatte uns Mozart über die Abgründe reiner Kehlfertigkeit hinweg zu einem Höhepunkt der Emp-

findung geführt. In einem Ausbruch heroischer Treue hat Konstanze den Mut gefunden, ihre weibliche Würde gegen die Androhung roher Gewalt und von „Martern aller Arten“ mit dem Entschluss zu wahren, lieber zu sterben als ihrer Liebe zu entsagen. Die Läufe und Koloraturen, welche Mozart der geläufigen Gurgel der Cavalieri zu liebe hatte anbringen müssen, waren zu etwas ganz anderem geworden, als die Sängerin erwarten mochte: unter der unbewussten Herrschaft der gottbegnadeten Gestaltungskraft Mozarts wurden sie zu den Peitschen- und Geisselhieben innerster Not, welche eine geängstete Seele aus dem Jammer des Lebens in den Tod der Befreiung treiben können. Eine zarte, sanfte, hingebende Frauenseele wächst plötzlich zur Heldin empor. Und dies nur aus der Kraft ihrer Liebesempfindung, die wie ein unzerstörbar Himmlisches ihr ganzes Wesen ausmacht. Was antwortet da die edle Seele des Bassa? Er sagt: „Wo hat sie auf einmal den Mut her, sich so gegen mich zu betragen?“ Darf das die dramatische Folgerung, die Wirkung einer solchen inneren Entwicklung, einer solch ungeheuerlichen Expansion bleiben? Der musikalische Wiederklang bleibt aus — die Stimmung des Zuschauers wird abgerissen, der Zauber, mit dem uns der Musiker Mozart gefangen genommen hatte, entflieht bei den Worten des Textdichters.

Heinrich Bulthaupt hat schon in seiner Dramaturgie der Oper auf die dramatischen Mängel der Entführung mit nüchternem aber scharfem Urteil hingewiesen. Die Bedenken, die jeder Bearbeitung des Buches der Entführung entgegenstanden, wurden aber stets gesteigert durch die in den Mozartbiographien allmählich immer stärker hervortretende Legende, Mozart habe persönlich auf die Gestaltung seiner Textbücher nicht unbeträchtlichen Einfluss ausgeübt. In unseren Ausführungen über den Don Juan, welcher übrigens um volle sechs Jahre später entstanden ist als die Entführung, haben wir dargetan, dass im ersten Akte tatsächlich die Gegenspannung gegen das dramatische Moment des Erkennens Don Juans als Mörder durch Donna Anna auf musikdramatischem Wege in der sog. „Champagnerarie“ deutlicher und schlagkräftiger erfolgt, als dies durch dramatisch rein logische Führung hätte geschehen können. Wir zweifeln auch nicht daran, dass Mozarts Erkenntnisse sich mit dem Laufe der Jahre in dieser Beziehung vertieft haben und dass sie der dramatischen Führung allmählich bewusster geworden sind. Aber diese Einwirkung des Musikers Mozart auf einen Text wie den des Don Juan

stammte gewiss mehr aus der unmittelbaren Empfindung des Ausdruckes, aus der musikdramatischen Intuition, aus einer schlafwandlerischen Sicherheit, wie sie dem Genie notwendig verbunden ist, als aus bewusster, verstandesmässiger Überlegung und dramatisch logischem Denken. Schurig sagt darüber: „Nach Wolfgangs Briefen von 1781 hat er allerdings zum Text der Entführung dem Librettisten gewisse Änderungsvorschläge gemacht, auch einmal eine belanglose, überdies unglückliche Wortänderung vorgenommen. Er selbst aber war unfähig, einen Text mit eigener Feder zu gestalten, oder einen ihm vorliegenden dichterisch oder dramatisch zu heben. Alle seine Opern leiden an der mangelhaften Form ihrer Texte. Dies muss aus Wahrheitsrücksichten immer wieder betont werden. Es ist sinnlos, ihm Eigenschaften anzudichten, die er gar nicht besessen hat. Wir wollen den wahren Mozart schauen, nicht ein imaginäres Götzenbild. Mozart war der Typ eines unliterarischen Musikers. Er hatte weder von der Verskunst, noch von den dramatischen Grundgesetzen eine Ahnung. Schon die Wortarmut seiner Briefe, die rasche Wiederholung derselben Wörter und ähnliches beweist, dass Mozart keine literarische Begabung besass. Er verhehlte sichs auch keineswegs, denn 1777 schreibt er einmal: „Ich kann nicht poetisch schreiben. Ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einleiten, dass sie Schatten und Licht geben". Das nämliche beweisen die schlechten Verse, die wir von ihm haben, und vor allem das Fragment seines Versuches, den Don Juan ins Deutsche zu übertragen. Und so darf man sagen, dass Mozart seine Texte nahm, wie man sie ihm reichte, dass er kaum dann vage Änderungsvorschläge machte, wenn sie seinem musikalischen Vorhaben widersprachen, dass er im höchsten Falle hie und da ein ihm nicht behagendes Wort änderte, ohne aber dabei Änderungen des Sinnes herbeiführen zu wollen. Wenn uns heutzutage die Texte seiner vier noch lebenden Opern nicht genügen und nicht genügen können, so liegt ein Teil der Schuld an Mozarts Gleichgiltigkeit und, wie gesagt, daran, dass er unliterarisch war. Diese ungeschminkte Wahrheit tut seinem Ruhm als Musiker von Gottesgnaden keinen Abbruch, wohl aber mitunter seiner wunderbaren Musik. Blinden Mozartschwärmern freilich ist auch der elendeste Text entweder völlige Nebensache oder lächerlicherweise sogar heilig und unantastbar. Der sensiblere, nicht nur eine einzige Kunst liebende Mozartfreund aber empfindet eine

mehr oder minder leise Verstimmung, wenn er sich in die schlechten Texte von Mozarts Meisterwerken vertieft". (a. a. O. p. 30/31).

Sehen wir nun zu, welcher Art Mozarts Äusserungen über die Textgestaltung der Entführung sind.

Am 1. August 1781 schreibt er an seinen Vater: „Vorgestern hat mir der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. Es ist ganz gut. Das Sujet ist türkisch und heisst Belmont und Konstanze oder die Verführung aus dem Serail. Die Sinfonie, den Chor im I. Akte und den Schlusschor werde ich mit türkischer Musik machen. Mich freut es so, das Buch zu schreiben, dass schon die erste Arie für die Cavalieri und die vom Adamberger und das Terzett, das den ersten Akt schliesst, fertig sind. Die Zeit ist kurz. Das ist wahr. Denn im halben September soll es schon aufgeführt werden. Allein die Umstände, die zur Zeit, da es aufgeführt wird, dabei verknüpft sind, und überhaupt alle anderen Absichten erheitern meinen Geist dergestalt, dass ich mit der grössten Begierde zu meinem Schreibtisch eile und mit der grössten Freude dabei sitzen bleibe."

Über die grosse F-Dur-Arie des Osmin: „Solche hergelauf'ne Laffen" äussert sich Mozart am 26. September 1781 brieflich zu seinem Vater: „Diese Arie habe ich dem Stephanie ganz angegeben und die Hauptsache der Musik dazu war schon ganz fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wusste. Sie haben nur den Anfang davon und das Ende, das von guter Wirkung sein muss. Der Zorn des Osmin wird ins Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. In der Ausführung der Arie habe ich seine schönen tiefen Töne schimmern lassen. Das „Drum beim Barte des Propheten" ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten. Und da sein Zorn immer wächst, so muss — da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende — das Allegro assai ganz in einem anderen Zeitmasse und anderen Tone eben den besten Effekt machen, denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Mass und Ziel, er kennt sich nicht (mehr) — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muss, so habe ich keinen fremden Ton zum F, sondern einen befreundeten,

aber nicht den nächsten D-Moll, sondern den weiteren, A-Moll, dazu gewählt."

Über die Arie des Belmonte sagt er unter demselben Datum: „Dies ist die Favoritarie! „O wie ängstlich, o wie feurig!" Wissen Sie, wie es ausgedrückt ist? Auch ist das klopfende Herz schon angezeigt: die Violine in Oktaven. Man sieht das Zittern und Wanken. Man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, was durch ein Crescendo exprimiert ist. Man hört das Lispeln und Seufzen, durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flöte mit im Unisono ausgedrückt."

Wir erkennen, dass alle Überlegungen, alle verstandesmässigen Folgerungen, die Mozart in diesen Stellen über die Entführung anstellt, sich lediglich auf den musikalischen Ausdruck und zwar auf den am wenigsten von innen kommenden Teil desselben beziehen. Wie unendlich viel höher steht der reine musikalische Einfall als diese Auseinandersetzung über dessen Form in der Partitur! Man sieht, Mozart kann sich selbst, seiner schöpferischen Kraft, der musikalischen Emanation seiner Seele mit dem Verstande nicht nahe kommen. Er ist die schaffende musikalische Potenz im göttlichsten Sinne und er ist sich dessen nicht bewusst. Nicht die instrumentale Kunst macht seine Grösse aus, sondern sein naives Schaffen. Die Fachkunst der Instrumentation konnte sich in unerhörtem Masse weiter entwickeln, ein grösserer Musiker als Mozart ist bis heute nicht unter uns geboren worden. Stendhal sagte: „Die Musik kann jede erdenkbare Weiterentwicklung haben und man wird doch stets mit Staunen bemerken, dass Mozart an das Ziel gekommen ist, dahin alle Wege führen."

Von dramatischer Einsicht, Prüfung, dramatischen Bedenken aber ist keine Spur in seinen Briefen zu entdecken.

Ob Mozart, wenn er heute lebte, dieselbe Gleichgültigkeit gegen dramatische Fehler an den Tag legen würde? Gewisslich nein; so wenig, als etwa Richard Strauss sich dramatischen Überlegungen heute verschliessen kann, der ebenso wie Mozart eigentlich reiner Musiker ist. Mozart würde in unseren Tagen sich und sein Werk den Forderungen besseren Kunstverständnisses assimilieren. Denn „anpassungsfähig wie der Künstler und Mensch Mozart sind auch seine Opern. Sie fügen sich willig der modernsten Darstellungskunst. Nur dürfen wir nicht altmodisch und schulmeisterlich sein. Das Schauspielerische, die Bühnenbilder,

die szenische Einteilung, das Kostüm und den Text, alles das würde Mozart mit dem Impuls des Genies sofort auf das Gründlichste erneuern, wenn er heute Regisseur, Dichter und Dramaturg wäre. Nichts sei uns unantastbar als seine Musik! Sie aber lebt um so freier und frischer, je weniger sie an den Fesseln und den im Grunde trügerischen Traditionen des 18. und 19. Jahrhunderts kleben muss."

Diese Worte sind, wie viele der vorhergehenden Zitate, dem meisterlichen, von wahrer Verehrung Mozarts getragenen Werke von Dr. Arthur Schurig: Wolfgang Amadeus Mozart, sein Leben und sein Werk, entnommen, welches im Insel-Verlag 1913 erschienen ist. Sie klingen wie eine nachträgliche Verteidigung und Rechtfertigung unserer Bearbeitung der Entführung, welche wir im Jahre 1910 nach unserer Neuinszenierung des Don Juan in Angriff genommen und im Januar 1911 in völlig neuer Form auf die Bühne gebracht haben — wenn anders diese Tat einer Verteidigung bedürfte. Auch hier hat der Erfolg uns belohnt und gezeigt, dass wir auf rechtem Wege wandeln. Ein Musiker, der nicht gerade überwältigende musikhistorische Kenntnisse hatte, hat uns nach der Aufführung (ohne den Theaterzettel gesehen zu haben) einmal gesagt, er begreife nicht, dass man die Entführung jemals ohne diese Rezitative habe geben können — er glaubte glatt, die Rezitative seien von Mozart selbst. Ein Kritiker sagte uns freilich einmal, er habe eine None darin entdeckt. Unsere Bearbeitung der Entführung ist auch schon von mehreren Bühnen übernommen worden.

Felix Mottl freilich glaubte in München diese neue Form nicht wagen zu dürfen wegen der prinzipiellen Gegnerschaft der offiziellen Mozartkritik gegen Änderungen an den Werken des Meisters.

Um in diese schulmeisterliche Gesinnung eines erstarrenden Mozart-Philisteriums eine Bresche zu schlagen, haben wir uns die Mühe genommen, der neuesten und bedeutendsten Mozartbiographie selbst die Waffen zu entnehmen, die zu solchem Kampfe gegen die Zunft taugen. Wenn wir die Worte gebraucht hätten, welche Schurig, ein wirklicher Apostel des Künstlers Mozart, gefunden hat, so wäre ein Gezeter von Entweihung und Pietätlosigkeit losgebrochen, von unverantwortlicher Vergewaltigung und eitler Effekthascherei, von Ausstattungsmätzchen und Missbrauch der Bühnenkunst, und dergleichen schönen Dingen mehr. Uns hat aber allein

die künstlerische Notwendigkeit, die Entführung für unseren Spielplan zu retten getrieben und einzig die künstlerische Treue gegen Mozarts Werk geleitet.

Nach reiflicher Überlegung entschlossen wir uns den Dialog des Buches völlig zu eliminieren, in möglichst knappe Verse zusammenzuziehen unter Wahrung des sprachlichen Zeitkolorits, einige dramatische Änderungen in der Szenenführung vorzunehmen und in der Gestaltung des Bühnenbildes den Charakter einer märchenhaften Handlung zu betonen. Max Schillings aber übernahm die verantwortliche Aufgabe, die Rezitative musikalisch im Stile Mozarts zu vertonen, eine Aufgabe, welche ebensoviel Liebe als Zartheit und Sicherheit der Hand erforderte. Bernhard Pankok schuf uns in langer Vorarbeit den künstlerischen Rahmen, in welchem die Entführung 1911 auf unserer Bühne erschien und im Spielplan verblieb.

Der Goldglanz des Märchens sollte von Anfang bis zum Schluss über unsere Aufführung gebreitet werden. Ist das nicht wie im Märchen, dass aus einem finsteren Tyrannen und Quälgeist plötzlich ein guter rettender Engel wird, der die Liebenden nach schlimmen Leiden endlich vereinigt? Der Bruch, der im Charakter Selims liegt und damit in der dramatischen Dichtung, kann überdeckt und überbrückt werden, wenn die Glaubhaftigkeit der Realität in den Wunderformen des Märchens versinkt. Die dramatische Not machten wir zur Tugend des Märchens.

Fern im Morgenland, auf einer ewig grünen Insel, mitten im tiefen blauen Meere, war einmal ein grosser Fürst, der aus dem Abendland gekommen war, zu unbeschränkter Macht und Herrschaft gelangt. Umgeben von Pracht und Herrlichkeit und von den holdesten Frauen blieb sein Herz traurig. Da verkauften ihm Seeräuber eine wunderschöne Christin, die sie von der Seite ihres Geliebten gerissen hatten, und sein Herz neigte sich ihr zu. Sie widerstand mit sanftem Sinn allen seinen Werbungen. Ihr Geliebter aber flog ihr durch die weiten Meere nach, fand sie aus und trat in den Dienst des Herrschers, um Gelegenheit zu finden, sie aus der Gefangenschaft zu befreien. Schon war alles zur Flucht bereitet, als die Entdeckung die Entführung vereitelte. Nach den strengen Gesetzen des Landes wurden die beiden Liebenden zu qualvollem Tode verurteilt. Schon sollte das Gericht vollzogen werden, da trat der Fürst, begleitet von seinen Würdenträgern und allen Grossen des Landes, auf

Osmin

Bassa Selim

den Richtplatz, schenkte den Liebenden das Leben und die Freiheit und hiess sie in das Land segeln, daraus er selbst gekommen war, denn edler sei's, durch Wohltat Unrecht zu vergelten, als Grausamkeit des Herzens mit Greueln auszutilgen. Da küssten sie ihm Hände und Füsse und segelten in einem prächtigen Schiff der Heimat zu, während der Fürst traurig in seinen Palast zurückkehrte, um fortan nur der Beglückung seines Volkes seine Kräfte zu weihen.

So ähnlich mag wohl die unbekannte Quelle gelautet haben, aus welcher Bretzner den Stoff zu seinem Opus entnommen hat, das der Operninspektor Stephanie bearbeitete. Die Züge der Handlung sind unverkennbar märchenhaft, und ihre Herkunft ist eher in einer Sammlung von Seeräubergeschichten aus der Herrscherzeit Venedigs zu suchen, als in Türkenkomödien und Türkenopern.

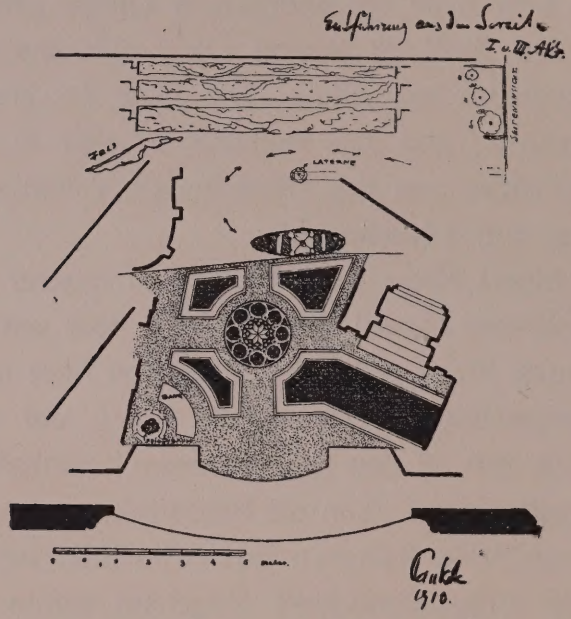
Durch die innere Natur der Handlung in unserer Absicht bestärkt, warfen wir den goldenen Mantel des Märchens über unsere Inszenierung.

Tiefes blaues Meer sollte die sämtlichen Akte mit seiner ewigen Bewegung zusammenschliessen, als ob die Insel, auf welche wir den Schauplatz verlegten, mit all den Geschehnissen traumhaft aus den Wogen der Musik emporgestiegen sei. Um die Bildwirkung zu erhöhen, schufen wir einen reich vergoldeten Rahmen mit orientalischen Ornamenten, welcher hinter dem Bühnenausschnitt eingebaut wurde und mit einem eigenen Vorhang auf Goldgrund verschliessbar war.

Hinter dem Rahmen erhöhten wir die Bühne um 60 ctm bis zu annähernd 7 m Tiefe, während der Bildausschnitt etwa 8 m in der Breite einnahm. Auf dieser Grundfläche wurden die drei verschiedenen Szenenbilder gestellt. Hinter dieser erhöhten Bühnenfläche sank das Niveau wieder auf ebenen Bühnenboden und bildete im ersten und dritten Akt einen durch Uferbauten geschützten kleinen Hafen, im zweiten Akt einen tiefer gelegenen Teil des Gartens. Hinter dem Hafen wogte durch alle drei Akte hindurch das ruhelos bewegte Meer vom tiefen Horizonte her gegen den abgeschlossenen Hafen.

In der Entführung ist die Ouvertüre mit dem Beginn der Handlung durch die Wiederkehr des in Moll gehaltenen Mittelsatzes in dem Dur der Kavatine auf das feinste verbunden; aber auch in ihrem thematischen anderen Gehalte spiegelt sich schon die ganze folgende Handlung. Richard Wagner hat von ihr gesagt „es sei nie möglich sie zu ver-

nehmen, ohne sofort mit grösster Bestimmtheit auf den Charakter des nachfolgenden Dramas schliessen zu müssen". „Sie geleitet sofort in die volle Zauberstimmung des Morgenlandes; alles ist leicht, lose, bunt, sonnig, behaglich, versonnen und phantastisch. Eine Märchenwelt umschmeichelt uns mit fremdartigen Klängen und Klangfarben. Zuweilen klingt Türkenmusik an unser Ohr. Dann aber hören wir die zarten und zärtlichen Rufe zeitloser menschlicher Sehnsucht" (Schurig). Wir zogen deshalb



Grundriss des I. Aktes

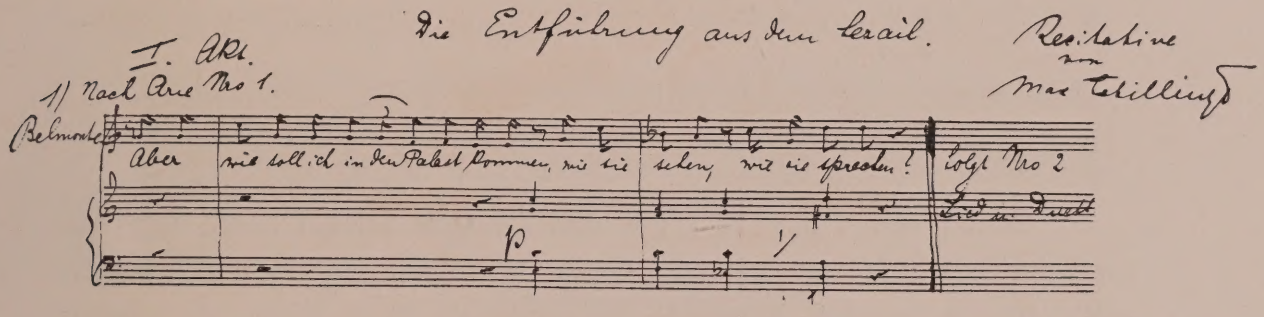
die Ouvertüre gewissermassen in unser szenisches Bild mit ein. Mit dem ersten Takte derselben teilte sich der Hauptvorhang und der goldene Märchenrahmen mit dem goldenen Vorhang wurde sichtbar, hinter welchem sich die Handlung abspielen sollte. Bei allen Aktschlüssen und Verwandlungen wurde nur dieser zweite Vorhang zum Abschluss der Bilder verwendet. Der Hauptvorhang fiel erst wieder am Ende der Oper.

Im drittletzten Takte der Ouvertüre rauscht der goldene Vorhang auseinander, und der Orient tut sich vor uns auf. Rechts steigt ein Palastflügel mit eingebauter Treppe, die zu einer doppelflügeligen Bronzetür hinaufführt, in gelb und braunem quergestreiftem Mauerwerk zum Himmel. Ein einziges Fenster, mit morgenländischem Schnitzwerk verschlossen, ist sichtbar. Es liegt hoch über der Türe und ist vom Boden aus nicht zu erreichen. Links säumt mit Arabesken verziertes Mauerwerk eine hochliegende Terrasse ein, hinter welcher die Fenster der Dienerwohnungen

am erkerartigen Gitterwerk zu erkennen sind. Ein alter, grosser Feigenbaum beschattet eine Steinbank. Pavillonartige luftige Bauten begrenzen links den kleinen Hafen, welcher rechts von niederem Mauerwerk mit vergoldeter niederer Laterne abgeschlossen wird. Der Blick schweift auf das weite Meer, von dessem hellen Horizonte eine Silberwoge nach der andern heranrollt. Heisse Sonne und tiefe Schatten liegen auf dem leuchtenden Palaste und dem silbergrau und schwarzen Mosaik des Fussbodens.

Mit dem ersten Takte des Andante nahen Belmonte und ein Schiffsmann in einem Boote dem kleinen Hafen. Belmonte entsteigt hastig dem Kahn und der Schiffer rudert eilig davon. Geschwellt von der Hoffnung des Wiedersehens jubelt Belmonte in den jungen Tag seine Cavatine, eilt unternehmungslustig die Stufen des Palastes hinan und findet das Tor verschlossen. Er rüttelt an der Pforte und singt:

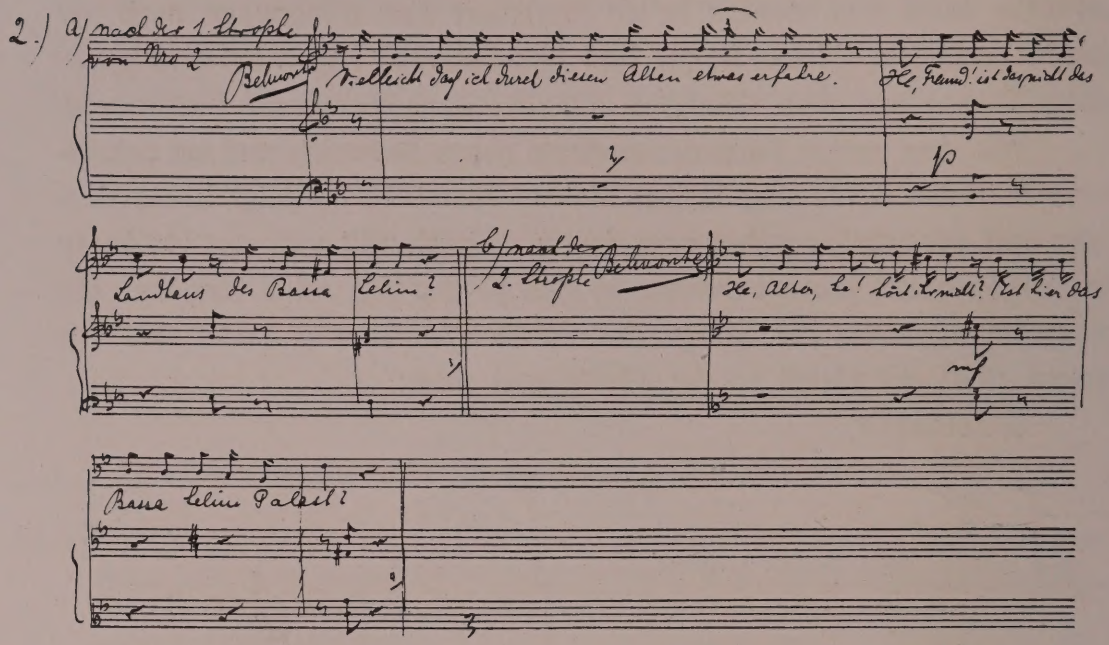
Rezitativ:



Er will eben die Treppe hinab und sein Glück auf anderem Wege versuchen, da naht von links Osmin, der Oberaufseher über den Palast des Bassa. Diese Figur hat die Bühnentradition meist zu einem dicken, alten Fettwanst gemacht, als ob er im Eunuchenfett ersticke. Wir haben einen langen, hageren Alten aus ihm gestaltet, mit ausgemergelten Lenden, dem die hohe, spitzige, schwarze Mütze mit der grünen Quaste, etwas grotesk-komisches gibt. Das etwa maisgelbe Gewand ist mit Stickereien geschmückt, das weite Beinkleid wird am Fussknöchel eng. Die Mütze sitzt auf einem ungeheuren glattpolierten Schädel; dünner, grauer Bart hängt von Lippen und Kinn. Das schien uns besser zum Charakter Osmins zu passen. Der Zorn, der ihn so oft übermannt und komisch wirken soll, eignet nicht dem Phlegma eines übernährten und bequemen Dicksacks, sondern kommt aus einem reizbaren Körper. Er trägt ein Körbchen in der Hand, um Feigen für sein Blondchen zu pflücken. Die lange, lederne Knute steckt im Gürtel. Er legt eine Leiter an den Baum, und beginnt

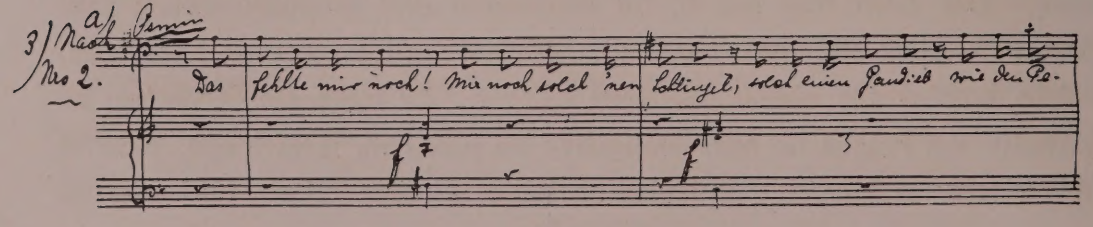
gemächlich und behaglich sein Lied: „Wer ein Liebchen hat gefunden, die es treu und redlich meint". Belmonte pirscht sich an ihn nach der ersten Strophe heran und singt:

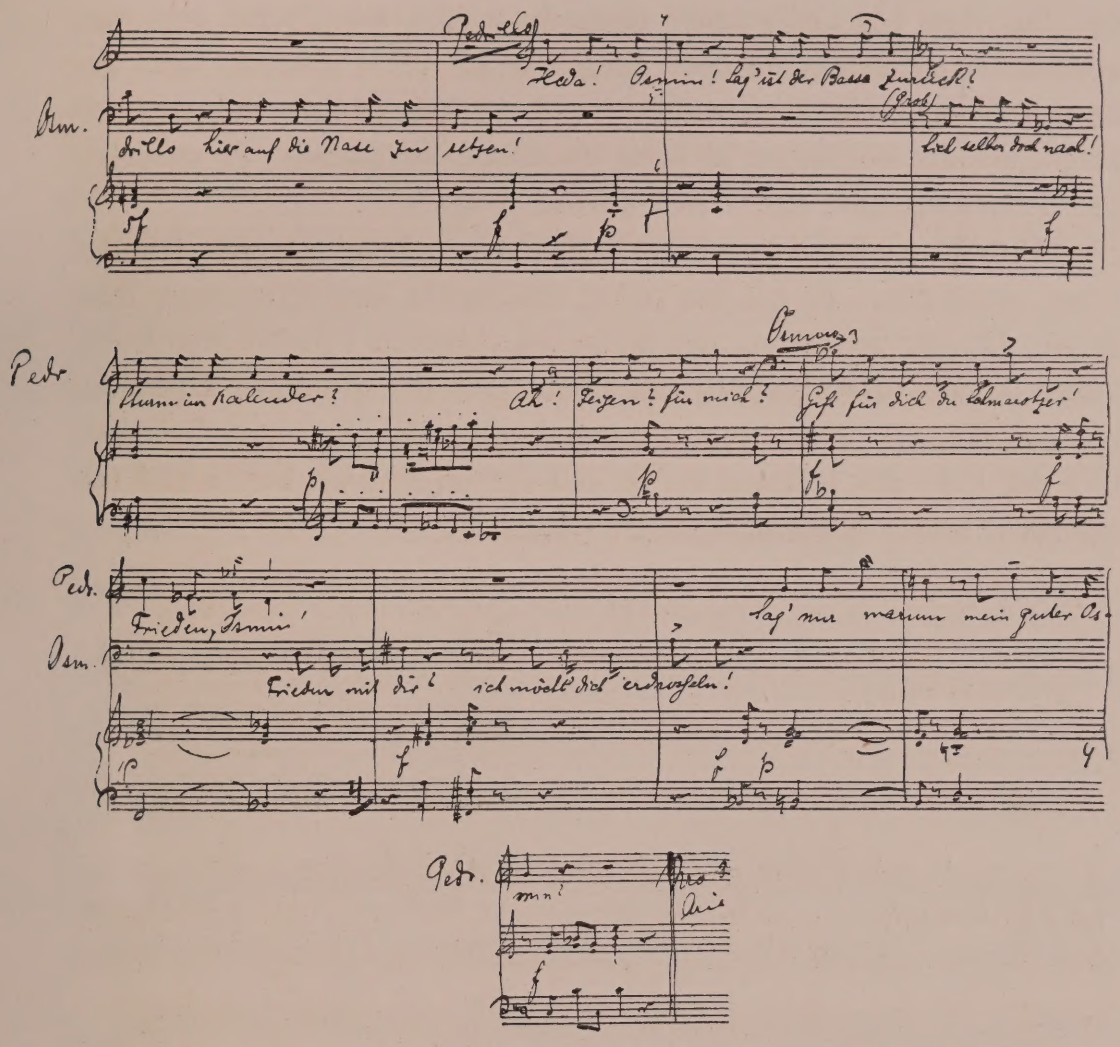
Rezitativ:



Osmin achtet nicht auf ihn und fährt in seinem Liede fort; da zupft ihn Belmonte ungeduldig am Gewand. Osmin aber dreht sich gleichgültig herum, mustert Belmonte geringschätzig trotz seiner vornehmen Kleidung und lässt sich in seinem Liede nicht weiter stören; da Belmonte ihn aufs neue belästigt, wendet er sich in seinem Allegro wie ein bissiger Kläffer gegen den vornehmen, jungen Mann und steigt dann gleichmütig von seiner Leiter herab. Das folgende Duett (Allegro), in welchem Osmin sich gegen die eifrigen Fragen Belmontes taub stellt, und schliesslich mürrisch Auskunft gibt, bringt mit der Erwähnung Pedrillos einen stark wirkenden komischen Zornausbruch Osmins, in welchem er Belmonte von der Bühne drängt. Osmin verpustet sich etwas in seinem Rezitativ, da naht schon Pedrillo selbst, ein kleines, pfiffiges Kerlchen im weissen Gewand:

Rezitativ:



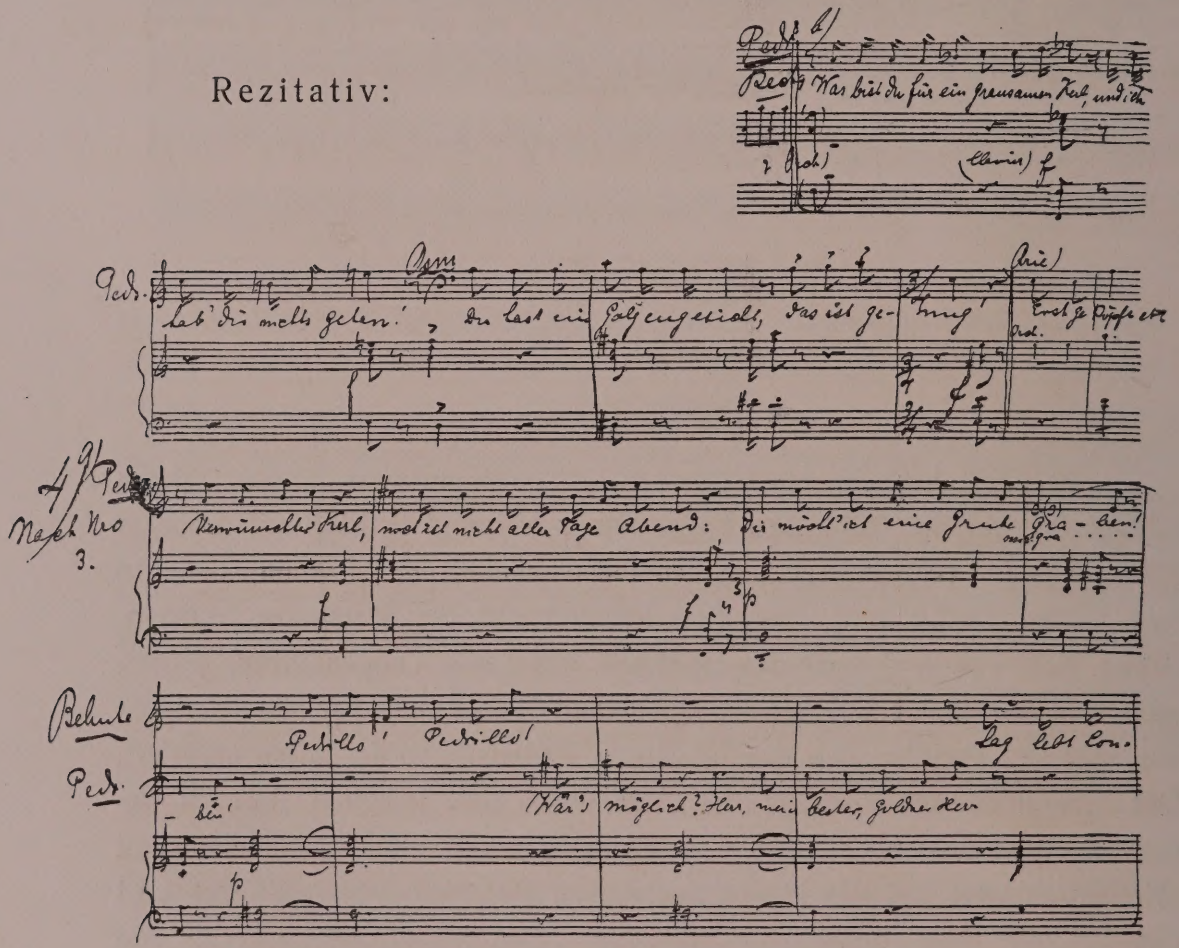


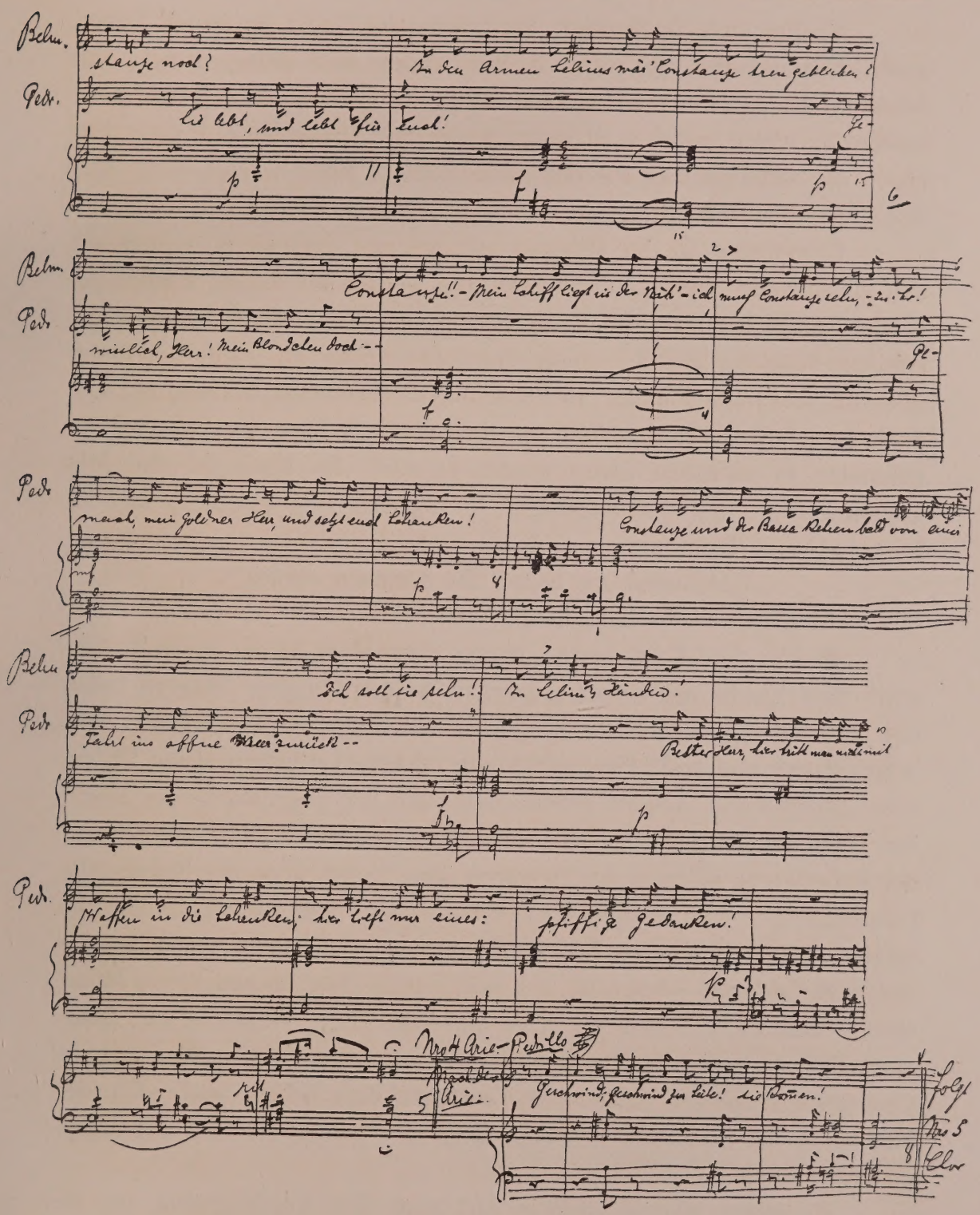
Er greift keck in das Körbchen, erhascht ein paar Feigen, Osmin schlägt ihn auf die diebischen Finger, aber während Pedrillo mit drolliger Pathetik das Gebot des Friedens im Hause wiederholt, beisst er schon in eine saftige Frucht und setzt sich lachend auf die Steinbank. Osmin, ausser sich vor Wut über das Betragen des losen Galgenstricks, poltert seine Arie heraus, in welcher die kichernden Oboen und Fagotte anzeigen, wie sehr sich Pedrillo über den masslosen Wutausbruch des Alten amüsiert. Der Charakter des Vortrags der Arie muss sich lediglich darnach bemessen, dass äusserster Zorn stets komisch wirkt. Hier ist nichts von „Keulenschlägen auf das Haupt des armen Pedrillo“ von „Wollust und Grausamkeit“ oder „unsäglicher Brutalität.“ Die richtige Wirkung der Arie ist eine rein komische; sie wird desto sicherer erreicht, je mehr Pedrillo Osmins Wut bald verlacht, bald nachahmt, bald zum Scherz vor ihr davon-

läuft, um ihm bei Gelegenheit dennoch wieder eine Frucht aus dem Körbchen zu stehlen. Mit dem Allegro assai: „Erst geköpft, dann gehangen“ muss Osmin aber wirklich wild, leidenschaftlich und fanatisch werden, um der komischen Wirkung die Krone aufzusetzen. Er stürmt in seine Behausung ganz ausser sich davon.

Pedrillo ist bei dem letzten unsinnigen Ausbruch Osmins auch das Lachen vergangen. Er hat ihn zuerst fassungslos und starr, dann böse und zur Abwehr bereit von der Seite mit geballten Fäusten angesehen, ist aber im letzten Augenblick, als Osmin auf ihn zustürzte, tapfer zur Seite gesprungen. Jetzt droht er ihm böse nach. Da späht Belmonte hinter der Ecke des Palastes, wo er sich verborgen hielt, hervor und ruft hocherfreut seinen wiedergefundenen Diener an.

Rezitativ:





Belm. stanze noch? In den Armen Selims wär' Constanze treu geblieben?

Pedr. Sie lebt, und lebt für euch! Ge-

Belm. Constanze!! – Mein Schiff liegt in der Näh' – ich muß Constanze sehn, – zu ihr!

Pedr. wisslich, Herr! Mein Blondchen doch – – Ge-

Pedr. mach, mein Goldner Herr, und setzt euch Schranken! Constanze und der Bassa kehren bald von einer

Belm. Ich soll sie sehn! In Selims Händen!

Pedr. Fahrt ins offne Meer zurück – – Bester Herr, hier tritt man nicht mit

Pedr. Waffen in die Schranken; hier hilft nur eines: pfiffige Gedanken!

Nro 4 Arie – Pedrillo

Nach der Arie: Geschwind, geschwind zur Seite! sie kommen!

Folgt Nro 5 Clor

Als Belmonte im Rezitativ bei Erwähnung Selims an seinen Degen greift, hält ihn Pedrillo ängstlich vor solcher Aufwallung zurück. Im Nachspiel bedeutet er dann seinem Herrn, dazubleiben und geduldig zu warten; er werde selbst nach dem Rechten sehen; dann eilt er nach dem Hafen ab, wo er später auf der Mole sichtbar wird, wie er eifrig aufs offene Meer hinausspäht.

Unmittelbar an das Rezitativ schliesst sich die Arie Belmontes mit den einleitenden Seufzern der Sehnsucht, welche aus diesem Erguss des Herzens klagt und nach Erfüllung ruft. Der Vortrag erfordert zarteste gebundene Tongebung, vollkommene Atembeherrschung, im Ausdruck mühsam unterdrückte Erregung in der Erwartung, anschwellende Empfindung und zum Schlusse jubelnde Kraft, welche sofort in einem vollendeten Decrescendo gebunden in zartestem Piano wieder verebbt. Im Nachspiel der Arie kommt Pedrillo mit der Bläserfigur in Oktaven eilig gelaufen, sagt im Rezitativ zu Belmonte:

„Geschwind zur Seite! Sie kommen zurück!"

und zieht seinen Herrn links in die Gärten.

Selim und Konstanze nahen vom Meer her in einem Prunkschiff dem Lande von einer Lustfahrt im kühlen Morgen. Sklaven treten aus dem Palast und belegen die Stufen mit kostbaren Teppichen. Acht Würdenträger und zwölf Haremsfrauen in reichen Gewändern, deren Farben einen rauschenden Akkord geben, erscheinen zur Begrüssung des Bassa. Ein Boot mit Janitscharen fährt dem Bassa voraus. Andere Janitscharen der Palastwache stürmen im Halbkreis von rechts über die Bühne zum Landungsplatze und empfangen den Herrscher. Um für diesen reichbewegten Auftritt genügende Zeit zur Entwicklung zu haben, liessen wir die ersten 36 Takte des Allegro Nr. 5 (Chor) ohne Chor als einleitende Musik spielen und wiederholten sie dann mit dem Chor. Während des Soloquartettsatzes legte die Prachtgondel an, mit dem Einsatze des ganzen Orchesters entstiegen Selim und Konstanze dem Schiffe und nach der Huldigung der Schlusstakte entliess Selim den ganzen Hofstaat mit einem gnädigen Wink.

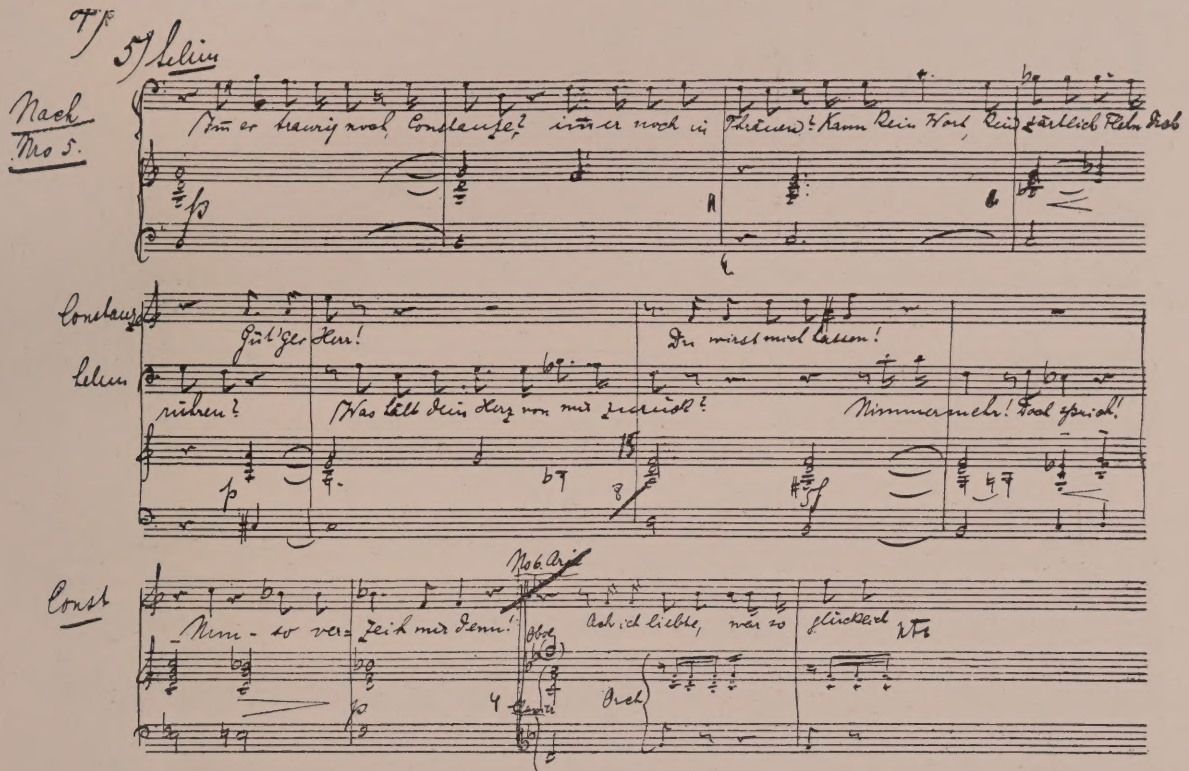
Konstanze aber geleitete er zart nach dem Vordergrunde, wo sie sich auf der Bank vor dem Feigenbaume traurig zur Ruhe niederliess.

Mit zarter Rücksicht wendet sich Selim zu ihr:

Constanze
Bakst

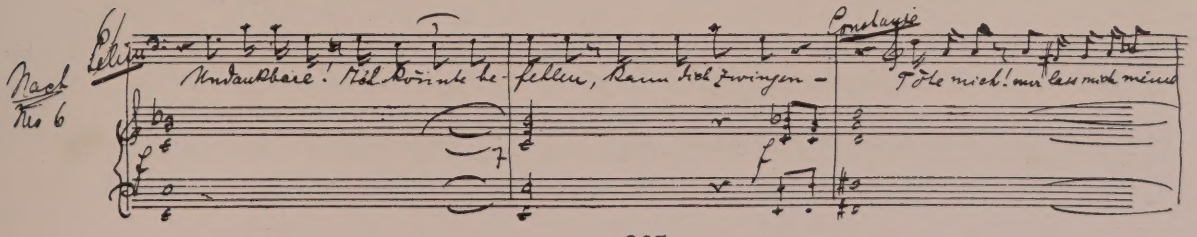
Belmonte
Bakst

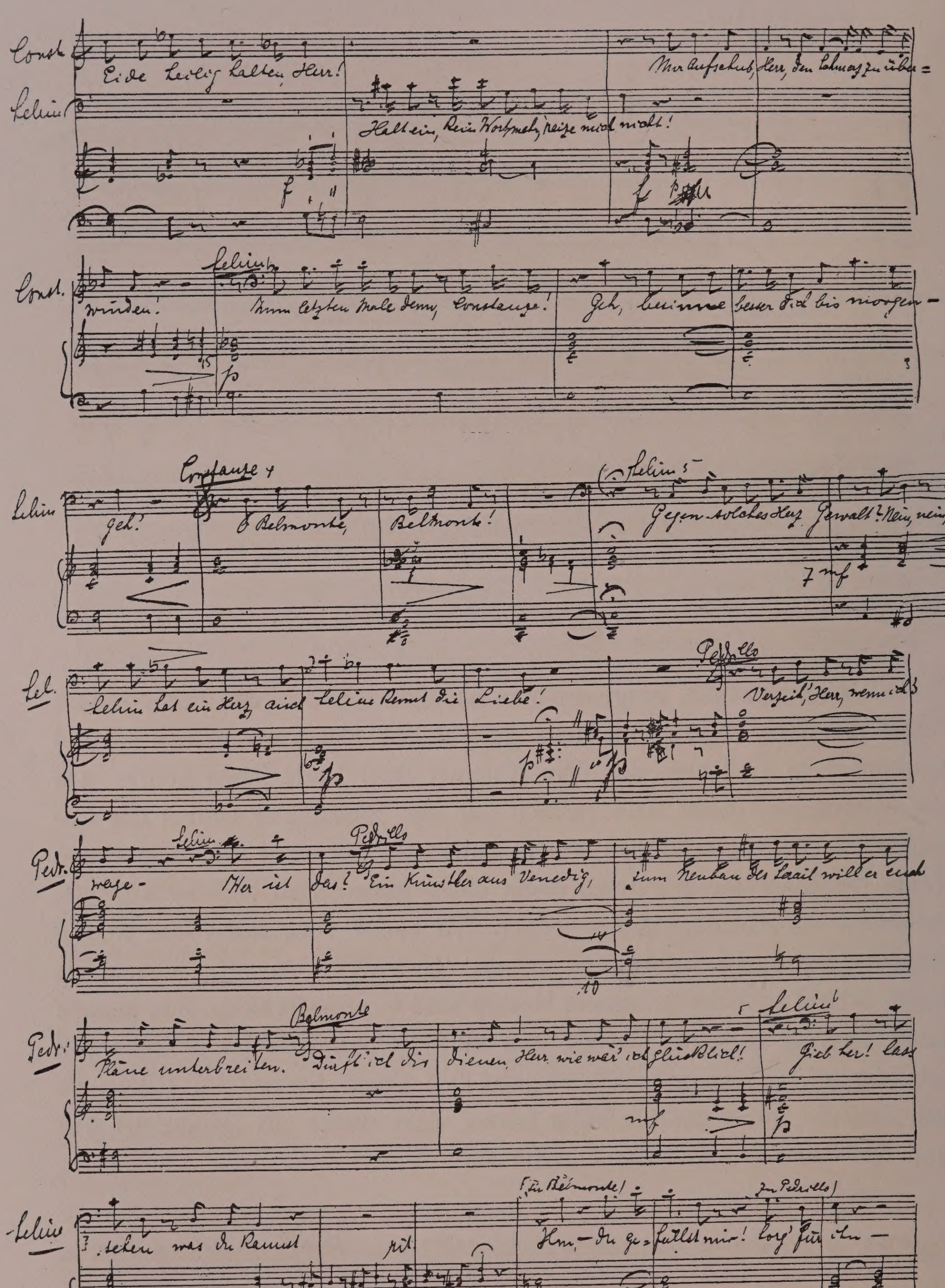
Rezitativ:

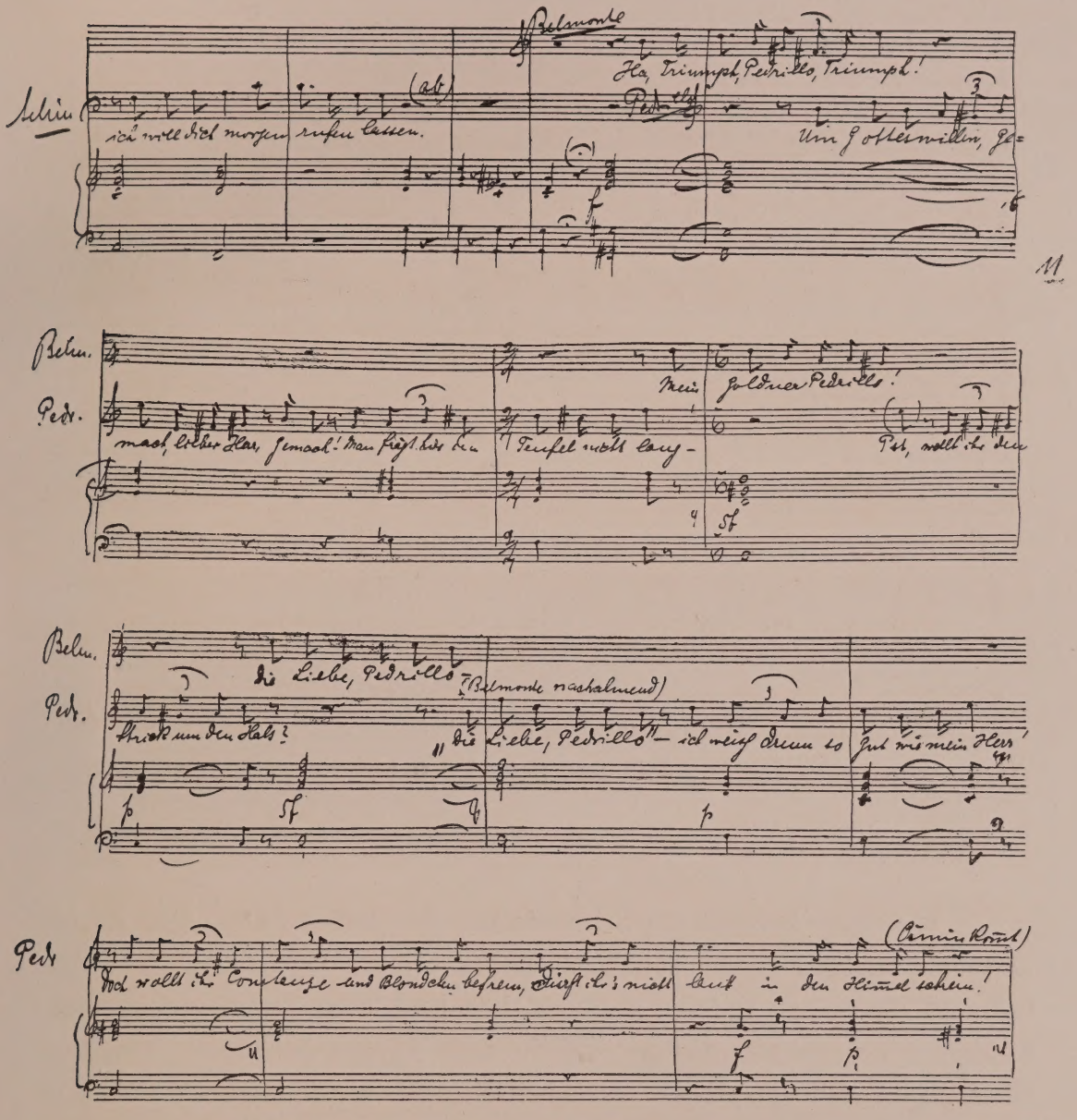


Mit schwachen, hingehauchten Seufzern antwortet sie ihm erst und öffnet ihm dann zögernd ihr Herz, gesteht ihm, dass sie vergeben sei und getrennt vom Geliebten nur dem Kummer ihrer Seele leben könne. Da die Koloraturen dieser Arie vielfach nur der „geläufigen Gurgel der Cavalieri“ zu liebe geschrieben waren, entfernten wir ohne Besinnen einige Takte derselben und gewannen damit einen gesteigerten leidenschaftlichen Ausdruck Konstanzens. Selim jedoch, der zuerst verwundert und traurig zugehört hatte, ist keineswegs gewillt, grossmütig zu verzichten. Die Liebe brennt zu heiss in seinem Herzen und er erinnert sie an ihre äussere Lage, dass sie in seiner Gewalt, ihm als Sklavin untertan, und Gehorsam schuldig sei. Konstanze verschwindet mit einem Seufzer im Palast; da tritt Pedrillo mit Belmonte kühn heran, stellt diesen als Baumeister vor und der Bassa nimmt seine Dienste an.

Rezitativ:

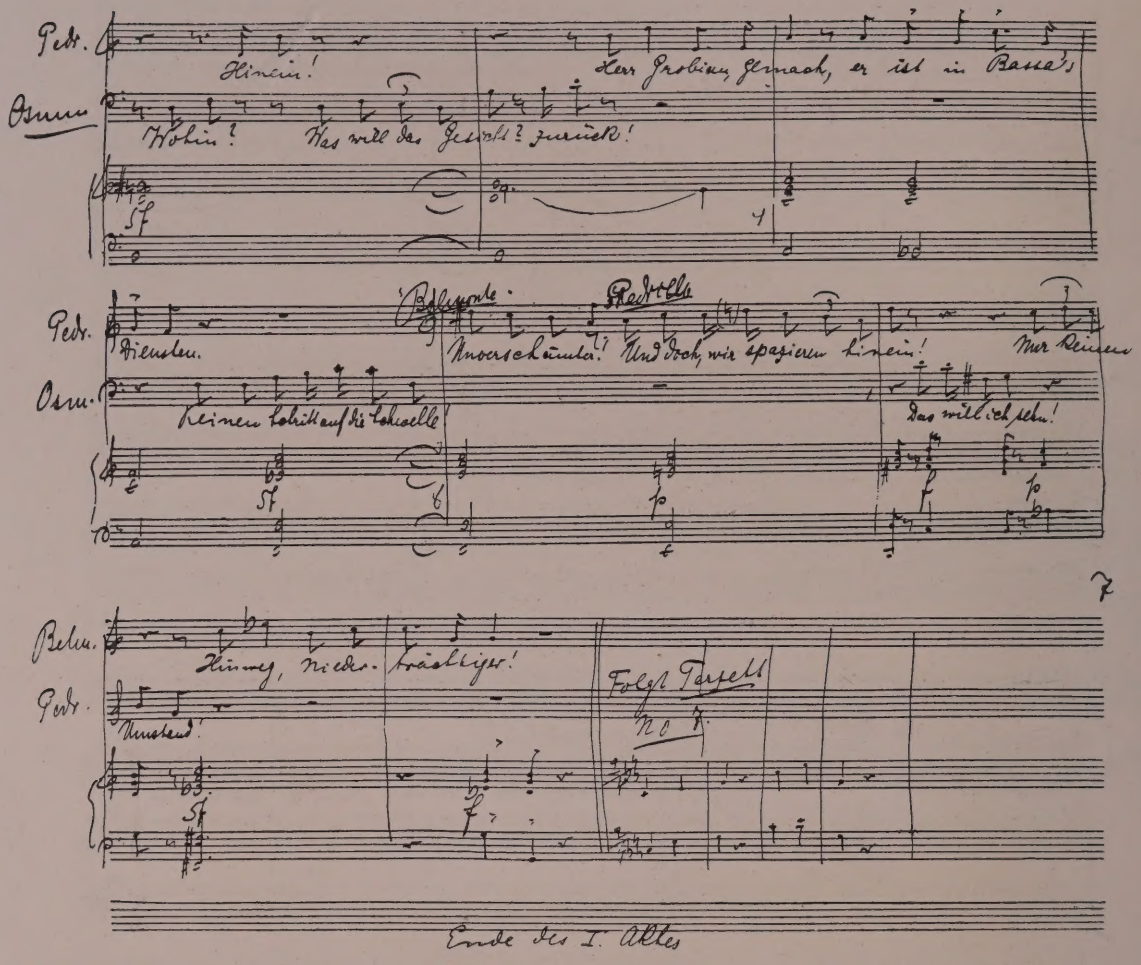



Const.
Selim
Eide heilig halten, Herr!
Halt ein, kein Wort mehr, reize mich nicht!
Nur Aufschub, Herr, den Schmerz zu über=
wunden!
Zum letzten Male denn, Constanze!
Geh!
Constanze
O Belmonte, Belmonte!
Gegen solches Herz Gewalt? Nein, nein, auch
Selim hat ein Herz, auch Selim kennt die Liebe!
Pedrillo
Verzeih, Herr, wenn ich's wage-
Wer ist das?
Ein Künstler aus Venedig,
zum Neubau des Serail will er euch
Pläne unterbreiten.
Belmonte
Dürft ich Dir dienen, Herr, wie wär' ich glücklich!
Gieb her! lass sehen was die Kunst
rit.
(zu Belmonte)
Hm, — du gefällst mir!
(zu Pedrillo)
Sorg' für ihn —



Belmonte hat in ergebener Stellung dem Bassa nachgesehen, welcher mit langsamen, würdevollen Schritten in den Palast abgegangen ist, eilt dann schnell die Stufen empor, als ob das Tor der Seligkeit sich ihm schon für immer öffnen werde, hält inne und wendet sich jubelnd zu Pedrillo, welcher sein lautes Glück ängstlich zu dämpfen sucht und ihm mit Gesten die Gefahren für Leib und Leben andeutet, welche ihn umdrohen. Doch Belmonte nimmt ihn unter dem Arm und will mit ihm in den Palast gehen; da öffnet sich die Türe und drohend erscheint Osmin.

Rezitativ:



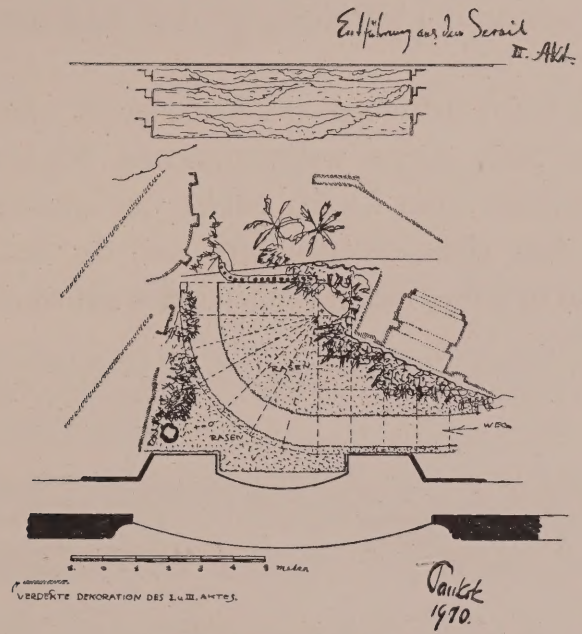
Und nun beginnt das Schlussterzett des ersten Aktes, eine höchst wirksame burleske Szene, sobald nicht nur Osmin blind darauf loswütet, während die beiden anderen starr dastehen und ihren Part heruntersingen, sondern eine lebhafte Aktion, welche dem Allegro entspricht, zwischen allen dreien sich entspinnt. Der komischen Momente ergeben sich von selbst genug, wenn dem langen Osmin ein putziger, kleiner Pedrillo gegenüber steht. Die Steigerung der Aktion nimmt einen dreimaligen Anlauf; jedesmal nach der Fermate beginnt der Versuch Pedrillos und Belmontes, Osmin von der Treppe fortzulocken, mit allen möglichen Kniffen und Listen aufs neue. Am Schlusse fassen Pedrillo und Belmonte Osmin an Händen und Rockzipfeln, zerren ihn nach vorne, drehen ihn um seine eigene Achse, drücken ihn mit den synkopischen Schlägen zu Boden und da Osmin sich wütend wehrt, stellt ihm Pedrillo schliesslich ein Bein, über das er in ganzer Länge zu Boden purzelt. Pedrillo ergreift noch die

Entführung aus dem Serail II Akt.
Pankok.

zu Boden gefallene Mütze Osmins, wirbelt sie hoch in die Luft und eilt mit Belmonte in den Palast, während Osmin am Boden ohnmächtig mit der Peitsche nachdroht.

Die Ausführung erfordert vollendete musikalische Sicherheit und humorvolle Freude der Darsteller.

In dem vorletzten Takte schliesst sich sehr schnell der goldene Vorhang. —



Grundriss des II. Aktes

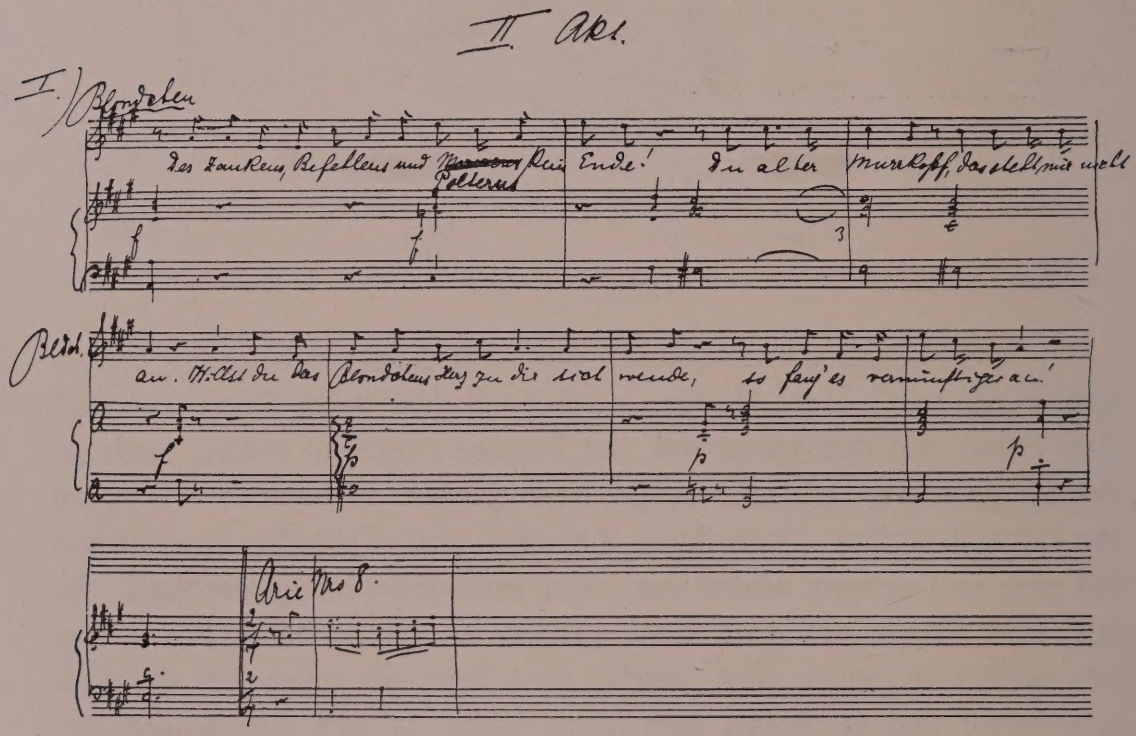
Im zweiten Akte blieb die Dekoration des ersten Aktes stehen, und wurde durch einen Garten, welcher auf dem freien Platze zwischen dem Palast und dem Mauerwerk der Terrasse eingebaut wurde, verdeckt. Schräg gehängte Dekorationsflügel von grünem Rankenwerk verbargen die Gebäulichkeiten. Vor ihnen breiteten sich plastische Rosenhecken mit gelb und weissen Rosen aus. Ein sanft gewölbter Rasenhügel, der auf seiner Kuppe von einer Bank gekrönt ist, wurde durch einen sorgsam gepflegten gelben Weg, welcher vom tiefer gelegenen Teil des Gartens herauf und im Bogen nach rechts führte, in zwei Abteilungen zerlegt, eine flache links und eine mässige Steigung nach rechts rückwärts. Zur Konstruktion des Hügels wurden zerlegbare Schrägen verwendet. Ganz im Vordergrunde links in dem flachen Rasenstücke stand ein grosser plastischer Baum mit exotischem Blattwerk; von oben hingen phantastische Luftwurzeln in das Bild.

Der goldene Vorhang öffnete sich nicht allzurasch auf dem ersten gehaltenen Akkorde des Rezitativs, welches den zweiten Akt an Stelle der nüchternen Prosa einleitet.

Das Szenenbild, welches Pankok für diesen Aufzug geschaffen hatte, wirkte bezaubernd. Ein versonnener Zaubergartenwinkel, mit phantastischen Blättern und leuchtenden Rosen, exotischen Luftwurzeln und hängenden Ranken lag vor dem ruhelos bewegten, golden schimmernden Meere; grosse Sonnenflecken leuchteten auf dem tiefgrünen Rasen und dem gelben Wege.

Blondchen brach sich durch das Rankenwerk von links einen Weg in die abgelegene Stille dieses weltvergessenen Stückchens Gotteserde, und hinter ihr erschien, vom Laufen erhitzt und prustend ihr Liebhaber Osmin. Sie war ihm eben davongelaufen und der verliebte Gauch war ihr nachgesprungen so schnell seine dünnen Beine ihn zu tragen vermochten.

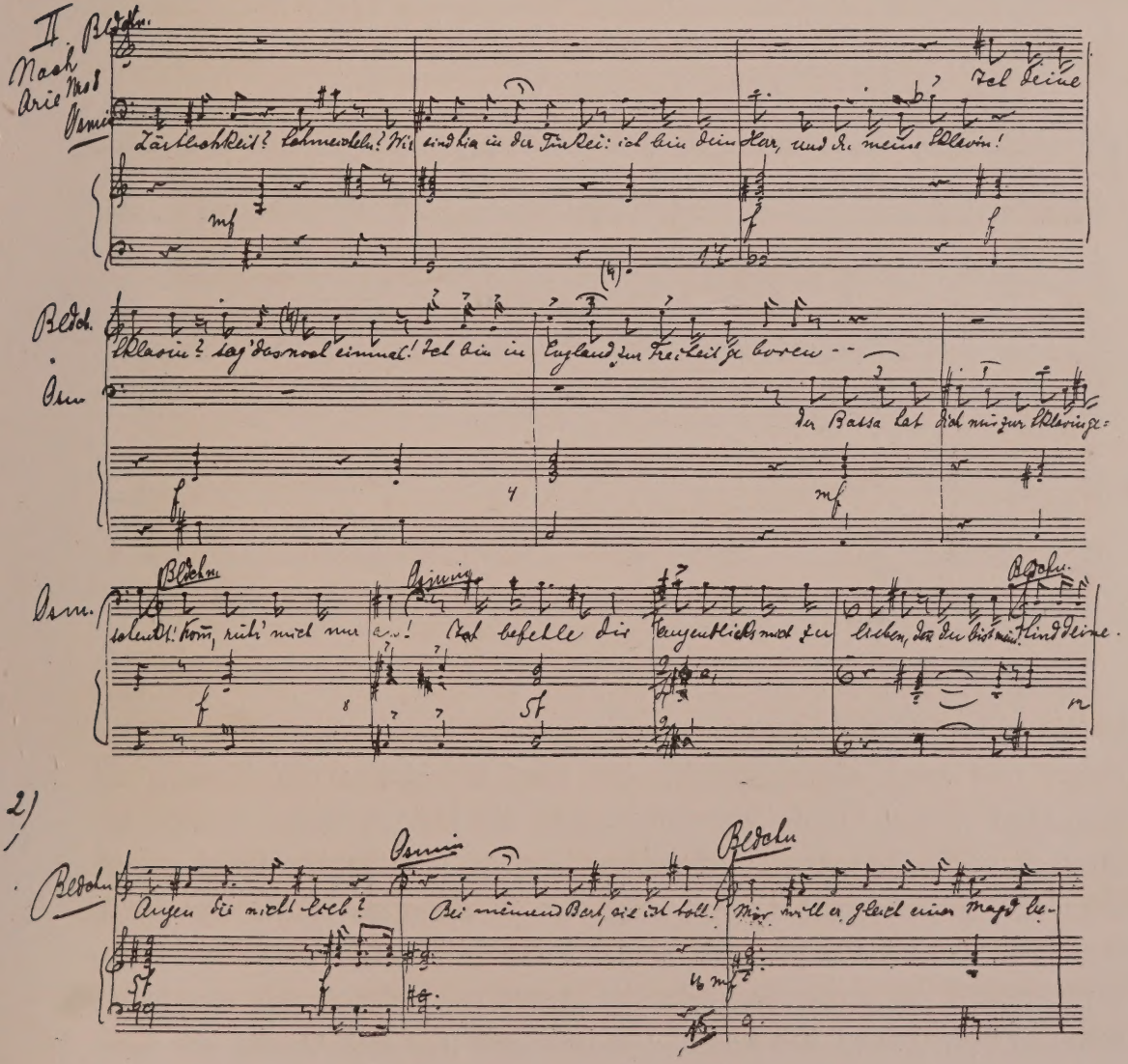
Rezitativ:

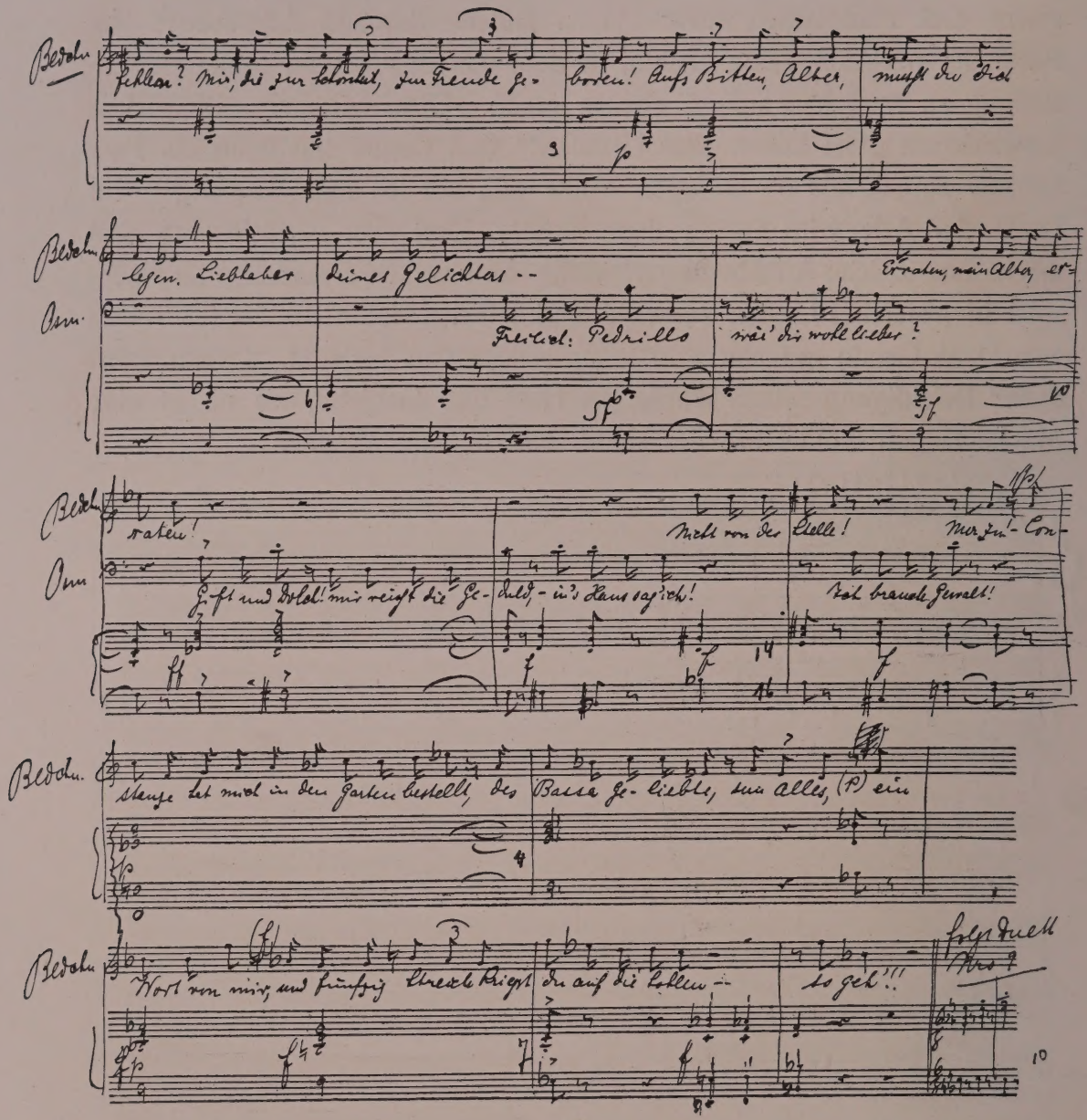


Die zwei letzten Akkorde des Rezitativs verwendete Osmin, noch ganz ausser Atem vom Laufen, zu einer fragenden Geste, wie er es denn „vernünftiger anfangen solle"; hiedurch ergab sich eine hübsche dramatische Ausgestaltung der einleitenden Takte des Andante grazioso der anschliessenden Arie. Blondchen antwortete ihm pantomimisch mit den

ersten drei Pianotakten etwa: „Ganz anders, dummes Alterchen!“ Im Forte der nächsten Takte Osmin, in dem das Bewusstsein seiner Herrenstellung zu erwachen anfing, ebenso etwa: „Oho, wie so?“, Blondchen hinwiederum „viel feiner, alter Grobian!“ und Osmin trat dann ein Paar Schritte zurück, als ob er sagen wollte „da bin ich recht begierig!“ Im Laufe der Arie wird Osmin dann sanfter, lässt sich zärtlicher an und macht possierliche Annäherungsversuche, über welche Blondchen im Nachspiel in fröhliches Lachen ausbricht und mit den Noten des letzten Taktes zum Dank Osmin mit einem kräftigen Nasenstüber bedenkt. Osmin wehrt dieser Beleidigung seiner Würde als Herr und Gebieter, als ob er eine Mücke fangen wollte, mit der Hand, und beginnt ärgerlich:

Rezitativ:





Blondchen hat mit ihren Worten „Komm, rühr' mich nur an"! Osmin etwas zurückgedrängt, welcher nun mit Würde ihr befiehlt, ihn zu lieben und zwar augenblicklich. Da zeigt Blondchen die Krallen, erschrocken springt Osmin vor den Nägeln der kleinen Katze, welche bedrohlich vor seinen Augen erscheinen, zurück. Lachend quittiert Blondchen den errungenen Sieg und zeigt sich in allem als Herrin der Situation, vor welcher Osmin trotz seines Polterns Schritt vor Schritt mutig zurückweicht, bis er im Nachspiel des Duetts (in welchem wir eine kleine Kürzung vornahmen) den Kampf verloren gibt und sich drollig mit über-

Entführung

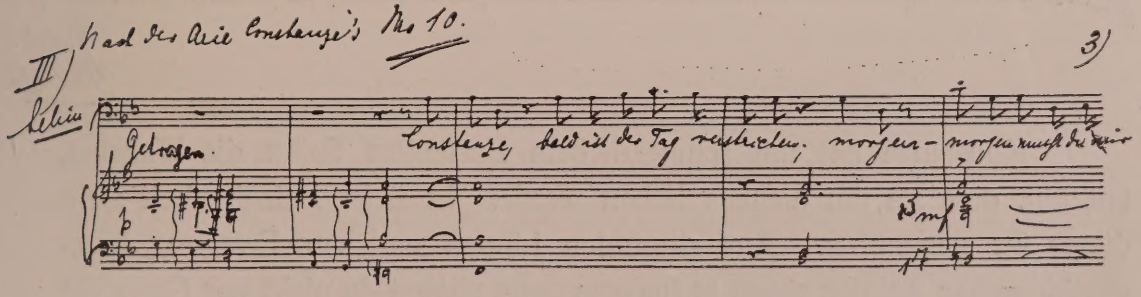
Pedrillo
Leinwand
1910

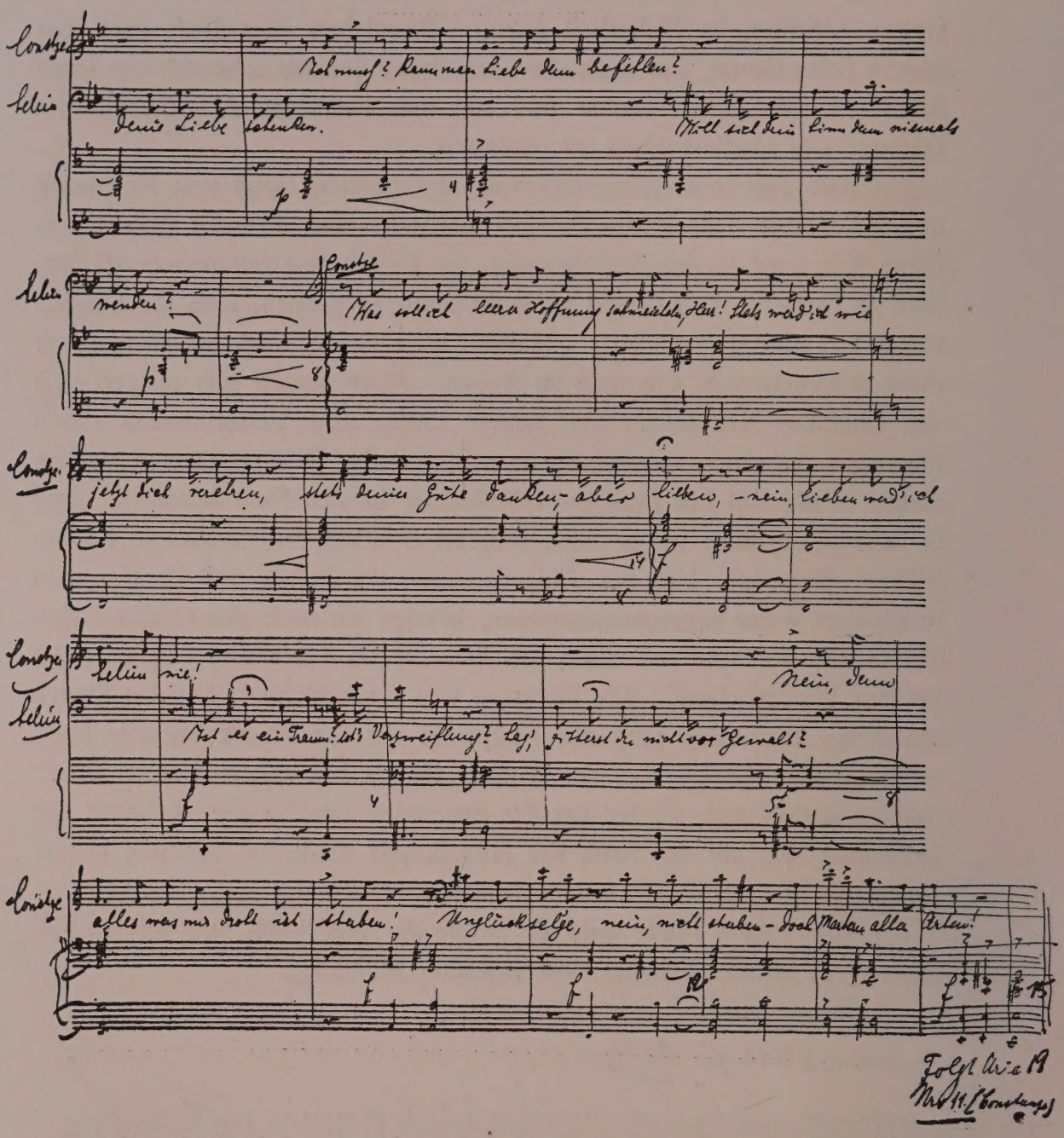
langen Schritten in Sicherheit bringt. Blondchen aber läuft nach der andern Seite davon, um nach der Vertreibung Osmins schnurstracks ihren lieben Pedrillo herbeizuholen und mit ihm die süsse Abendstunde im Dämmer des Gartenwinkels zu geniessen.

Aus dem tiefer gelegenen Teile des Gartens steigt nun Konstanze mit den ersten Takten des Adagio (Rezitativ und Arie Nr. 10) empor. Diese Arie wird in den Aufführungen der Entführung meistens gestrichen. Sehr zu Unrecht. Der Grund ist wohl darin zu suchen, dass die Sängerinnen vor der grossen Arie „Martern aller Arten" sich scheuen, noch diese anspruchsvolle Cavatine zu singen. Aber gerade hier steigert sich der Charakter Konstanzes aus sanfter Elegie und Versonnenheit durch Mozarts musikalische Gestaltung zu schmerzlicher Resignation und Verklärung. „Fast will uns Paminas Göttlichkeit in den Sinn kommen. Das ist echt mozartisch: wo er liebt, wandelt er allzugern Irdisches in Himmlisches" (Schurig). Um den Anforderungen der Bühne und der Sängerin in gleicher Weise entgegenzukommen, kürzten wir nach den beiden ersten Takten des Andante con moto die Arie um 66 Takte und begannen sie bei der Wiederholung. Die Wirkung war ausgezeichnet; bei den Stellen innerlicher Expansion ging das Tempo in ein verhaltenes Andante über, wurde wieder flüssiger bei der Stelle: „Gleich der wurmzernagten Rose" und ermässigte sich wieder bei der klagenden Oboënstelle, während der Konstanze sich auf der Bank der Hügelkuppe niederlies, um ihre letzten Klagen in den hereinsinkenden Abend zu verströmen.

Auf stillem Pfade naht da Selim der vergeblich angebeteten Geliebten mit schwärmerischer, fast zaghafter Mahnung:

Rezitativ:





Konstanze hat mit schmerzlichem Entschluss Selim die Wahrheit enthüllt, dass sie ihn niemals lieben werde. In tiefer Betroffenheit steht dieser ihr gegenüber. Aus zitternden Lippen und vor Erregung halbgeschlossenen Zähnen stösst er hervor: „sag, zitterst du nicht vor Gewalt?“ Hebt dann drohend die Hand und kündigt ihr, von Grimm und Eifersucht ganz überwältigt, Martern aller Art an. Die direkt anschliessende Arie Nr. 11 wurde bei den bisherigen Aufführungen der Entführung in

Anwesenheit Selims (und womöglich noch einiger Würdenträger oder Janitscharen, die Selim herbeirief, um den Auftrag zur Marterung zu geben), von Konstanze vorgetragen. Hierdurch erhielt die Arie, welche bisher stets als Bravour-Arie aufgefasst wurde, eine unmögliche Stellung in der Entführung, und musste geradezu als etwas Groteskes erscheinen. Und doch kommt ihr eine wesentlich andere Bedeutung zu. Sie ist der gequälte Aufschrei eines gemarterten Herzens, und die Koloraturen dürfen nicht als bravouröse Exerzitien der Kehle vorgetragen werden, sondern müssen wie die Peitschen- und Geisselhiebe innerster Not klingen, welche als endliche Rettung aus allem Jammer des Lebens, aus endloser Verzweiflung und Qual den Tod herbeisehnt. Hier erhebt sich der Charakter Konstanzens ins Heroische und dieser Ausbruch muss die Stellung eines hochdramatischen Monologes erhalten, wenn er zur eindringlichen Wirkung gebracht werden soll.

Aus diesem Grunde gestalteten wir die sinfonische Einleitung der Arie in ersten 36 Takten, welche deutlich genug stark gegensätzliche Themen aufweist, zu einer stummen Zwiesprache zwischen Selim und Konstanze, welche damit schloss, dass Selim mit wilder Drohung den Schauplatz verliess.

In den ersten drei Takten des Allegro tritt er drohend mit heftiger Geberde im Rhythmus der Musik auf Konstanze zu und starrt ihr wutverzerrt ins Antlitz. Mit dem Einsatz des Oboën-Solos hebt Konstanze bittend, aber ergeben die Hände zu Selim, als ob sie sagen wollte, sie sei ein hilfloses Mädchen, mit dem er machen könne, was ihm gut dünke, denn sie sei in seiner Gewalt. Aber ihre Liebe — so sagt sie mit dem Aufsteigen des Violin- und Flötensolos — zu dem, der einst ihr Herz gewonnen, könne er mit allen Martern ihr nicht aus dem Herzen reissen. Das Solo des Violoncells mit seinen warmaufsteigenden Klängen zeigt die Tränen an, welche Selim in die Augen treten. Er schliesst die Augen, als ob er über sich selbst erschrecke und bedeckt das Antlitz mit der Hand. Bei dem Einsatz des ganzen Orchesters rafft er sich zusammen und da Konstanze, welche seine Rührung bemerkt, zu neuer flehentlicher Bitte Mut fasst, wendet er sich mit dem jäh auffliegenden C-Dur Laufe brüsk von ihr ab, geht mit dem Rhythmus der Musik zwei Schritte von ihr und droht ihr, mit hocherhobener Hand sich wieder ihr zuwendend, als ob er sagte: Elende, auf die Knie! Mit dem Flöten- und Oboënsolo sinkt

Konstanze nieder und hebt bei der Wiederholung stumm die Hände zu Selim, ohne dass sie wagt, ihn anzusehen. Das Orchester malt im Tutti die Aufregung Selims, welche er bei diesem rührenden Anblick empfindet, und um nicht einem neuen Anfall männlicher Schwäche oder wilder Tyrannei zum Opfer zu fallen, entfernt er sich schnell mit dem punktierten Achtelrhythmus der folgenden Takte, ohne Konstanze weiter eines Wortes zu würdigen, und um sich über die Verwirrung seiner Seele in tiefer Einsamkeit klar zu werden.

In den folgenden vier Takten erhebt sich Konstanze, blickt Selim in erregter Ungewissheit über ihr Schicksal nach und schreitet dann zu der Bank auf der Rasenkuppe, auf welcher sie sich schmerzerfüllt niederlässt. Die Dämmerung breitet tröstend ihre Schwingen um ihre Seele. Draussen beginnt das Meer im Abendglanz zu leuchten. Ein sanfter Wind trägt Konstanzen mit den Trillern des Orchesters kühlende Tröstung zu. Doch sie lässt ihr Haupt in tiefer Trauer immer verzweifelter sinken: nirgends Rettung, nirgends Hilfe aus der Not des Herzens und der Entwürdigung des Leibes. Schmerzlich lässt sie den Kopf mit den letzten Figuren der Flöten, Violinen und Oboën in den Nacken sinken und springt mit dem Einsatz des Tutti in den beiden letzten Takten mit innerstem Entschlusse und bebend vor Erregung empor:

„Martern aller Arten
Mögen meiner warten,
Ich verlache Qual und Tod!“

Den Mittelsatz der Arie,

„Lass dich bewegen, verschone mich,
Des Himmels Segen belohne dich —“

sang Konstanze, als ob sie die flehentliche Bitte dem verschwundenen Selim nachriefe, wandte sich (nach der Kürzung von 13 Takten vor dem Allegro assai) wieder zurück mit der Textänderung;

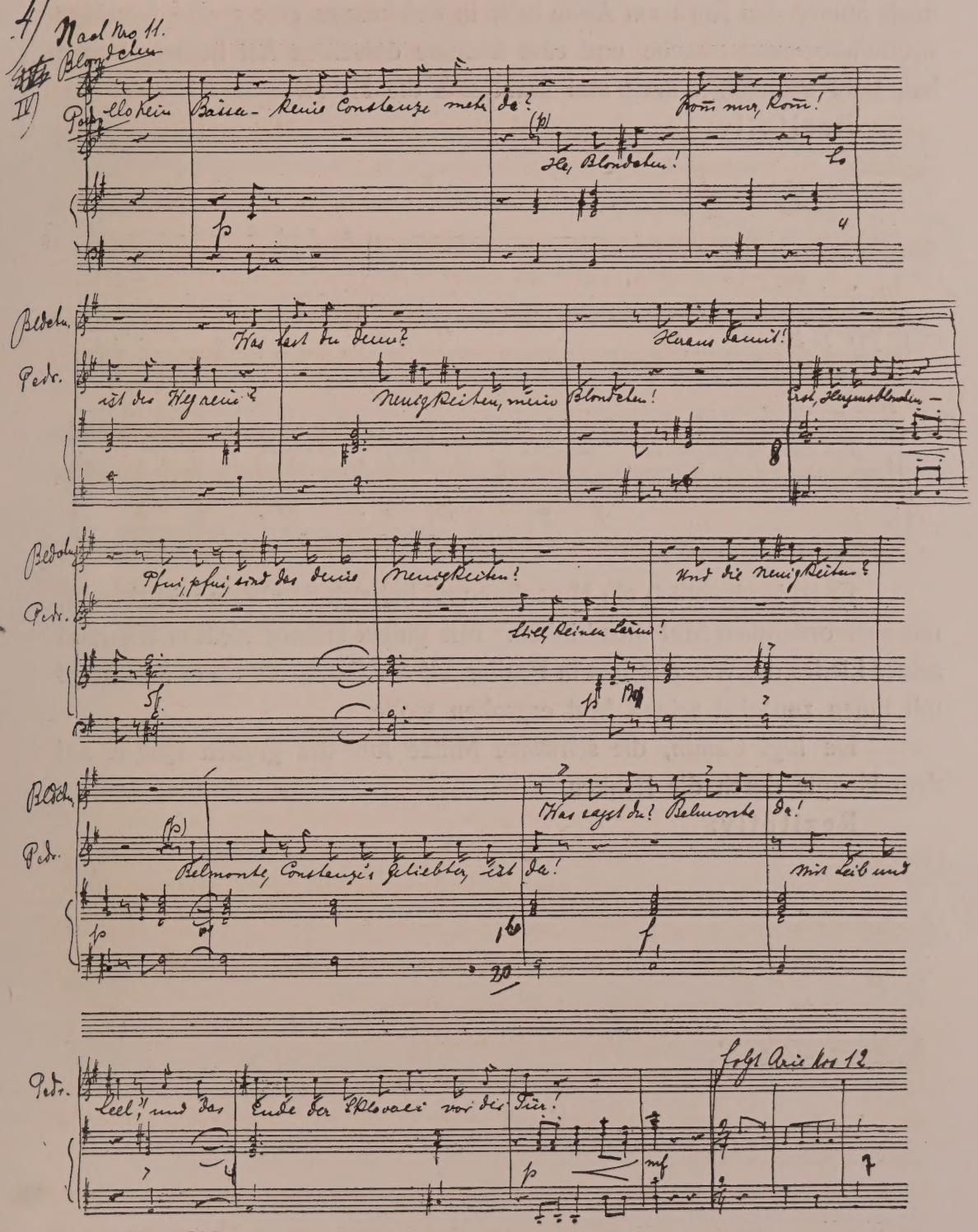
„Weh, er ist entschlossen!
Willig, unverdrossen
Wähl' ich jede Pein und Not!“

und stürzte mit dem Nachspiel der Arie durch die dunklen Laubranken nach links davon.

So gestaltet verliert die Arie völlig den bravourösen Charakter und bildet vielmehr den glänzenden Höhepunkt des Aktes. Die Bühne

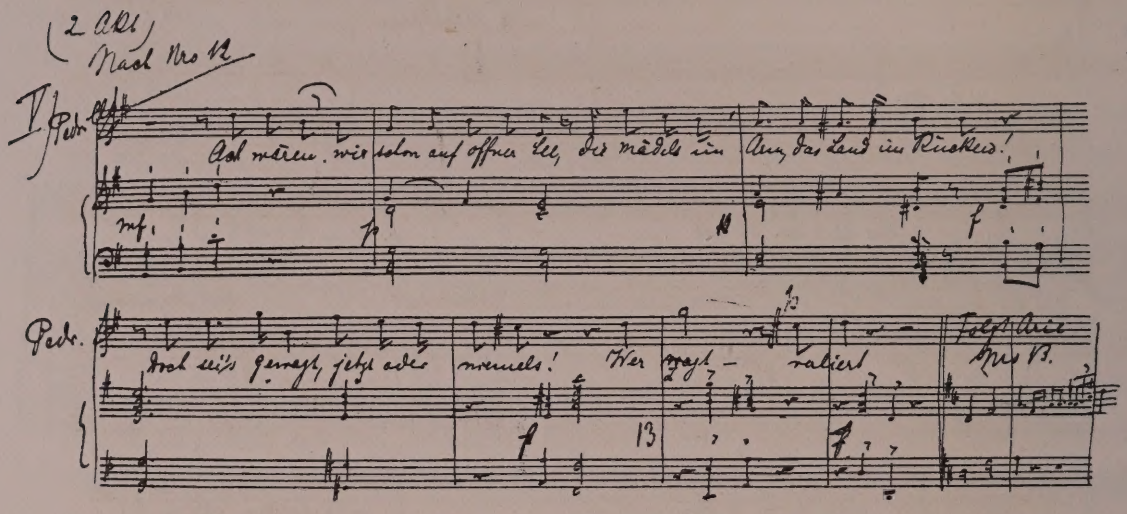
ist einen Augenblick leer. Da späht Blondchen herein und Pedrillo folgt ihr auf dem Fusse.

Rezitativ:



Blondchen fällt Pedrillo stürmisch um den Hals, weiss sich vor Freude nicht zu fassen und springt schliesslich nach ihrer Arie lachend davon, um Konstanzen die frohe Botschaft zu überbringen. Pedrillo, der noch immer den Korb am Arme hält, in welchem er eine grosse bauchige strohumflochtene Flasche und eine kleinere derselben Art herbeigetragen hat, sieht Blondchen nach und kraut sich die Haare.

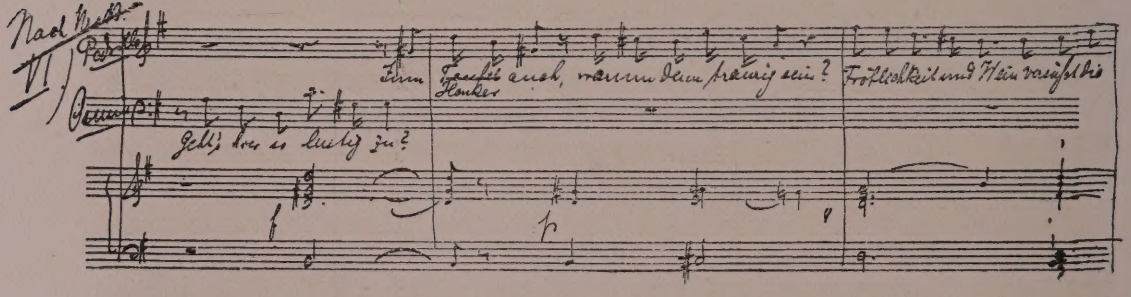
Rezitativ:

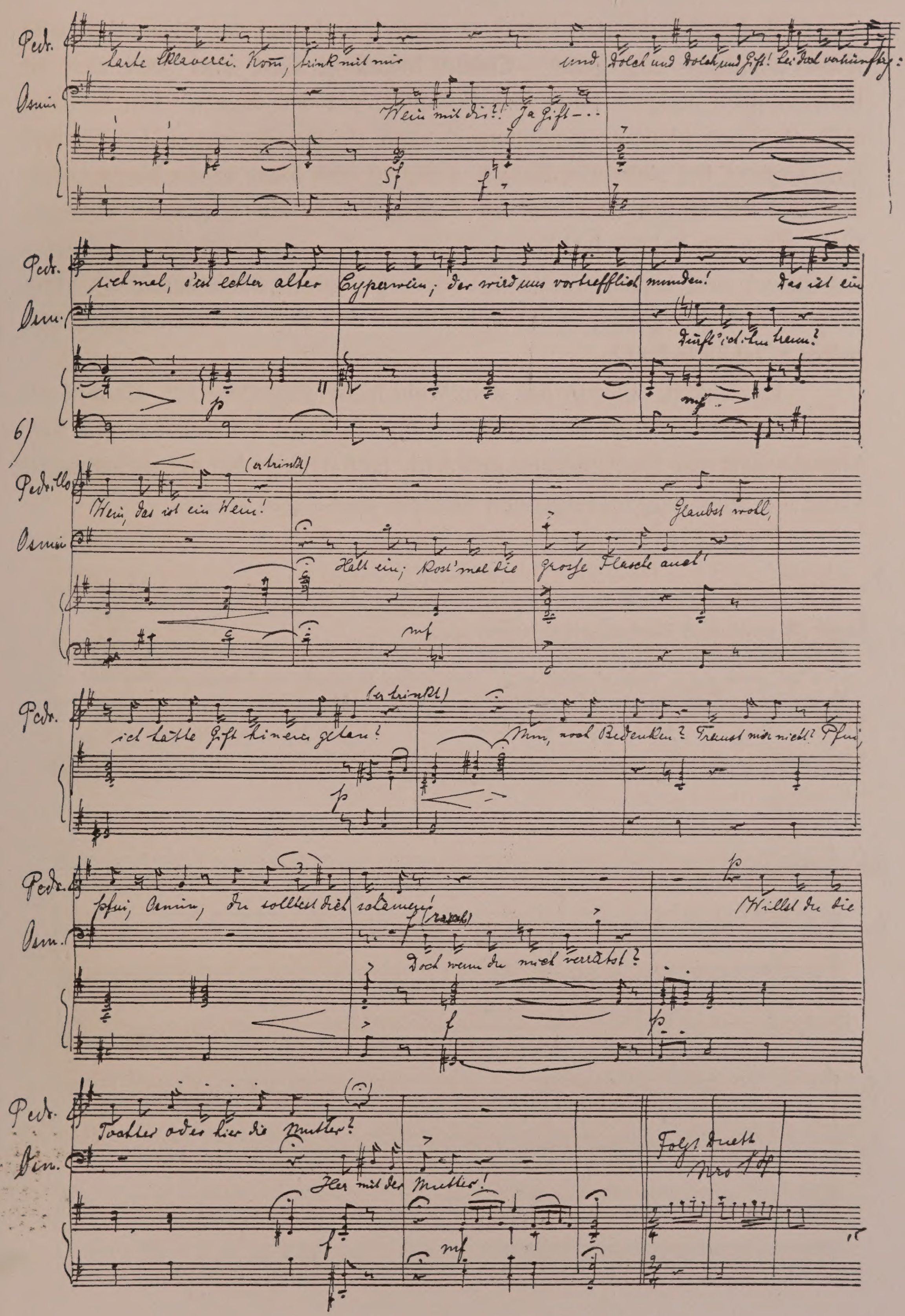


Er ist ja eigentlich ein Hasenfuss und hat sich den Wein mitgebracht, um sich ordentlich Mut anzutrinken. Mit gutem Humor stellt er während seines Liedes die Weinflaschen in Positur auf der Bank, als ob er im Kampf mit ihnen zunächst seinen Mut erproben wolle.

Da lugt Osmin, die schwarze Mütze mit der grünen Quaste auf dem Haupte durch die Ranken.

Rezitativ:

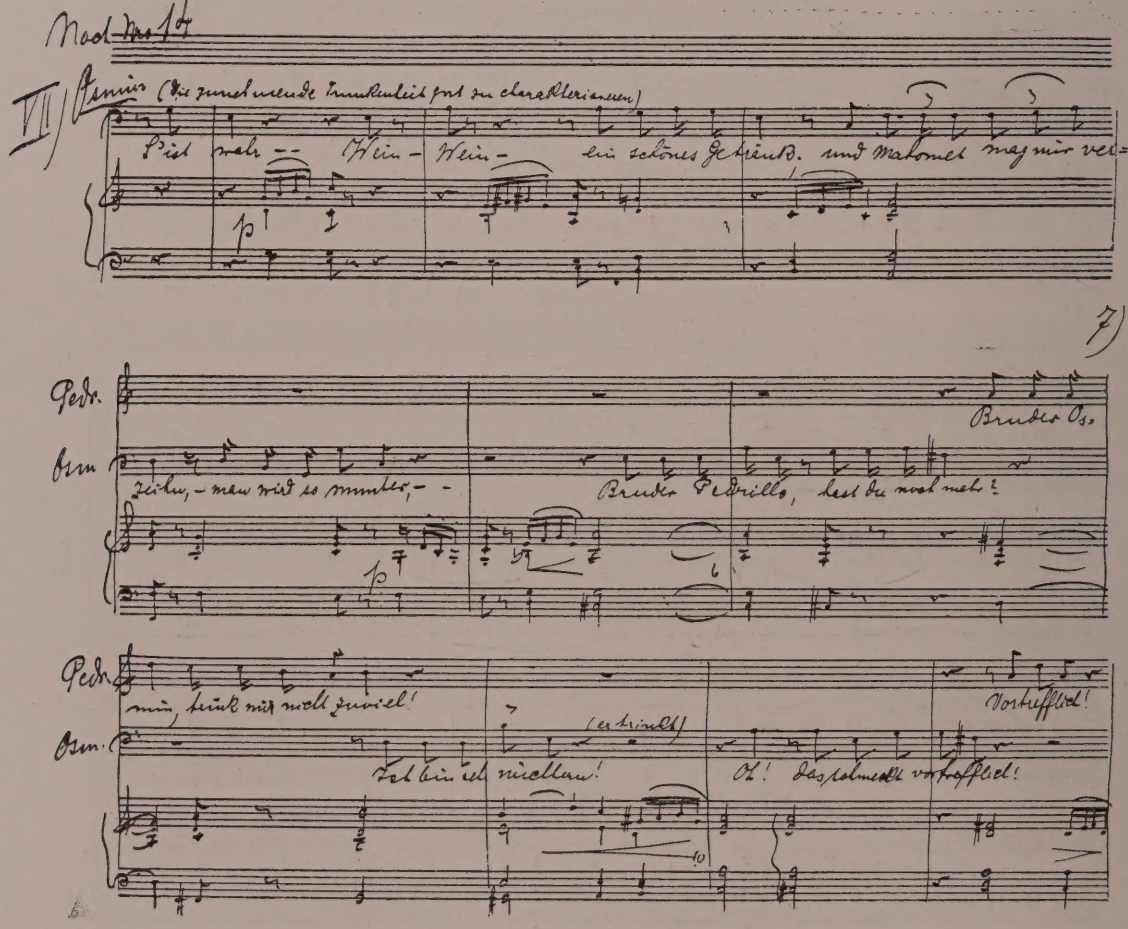



Pedr.
Osmin
harte Sklaverei. Komm, trink mit mir und Dolch und Dolch, und Gift! Sei doch vernünftig:
Wein mit dir?! Ja Gift...
sieh mal, s'ist echter alter Cyperwein; der wird uns vortrefflich munden! Das ist ein
Dürft' ich Dir trauen?
Pedrillo
Wein, das ist ein Wein!
(er trinkt)
Glaubst wohl,
Halt ein; Kost' mal die grosse Flasche aus!
ich hätte Gift hinein getan?
(er trinkt)
Nun, noch Bedenken? Traust mir nicht? Pfui,
pfui, Osmin, du solltest dich schämen!
(rasch)
Doch wenn du mich verrätst?
Willst du die Tochter oder hier die Mutter?
Her mit der Mutter!
Folgt Duett Nro 14.

Pedrillo hatte sich ins Gras gesetzt und aus der kleinen Flasche einen tüchtigen Zug getan. Osmin bekommt Lust und setzt sich zu Pedrillo nach einigem Bedenken behaglich auf den Rasen. Mit breitem, saftigem Tone greift er nach dem grossen strohumflochtenen Fiasko und nun beginnt bei sinkender Sonne, während das Meer in die Nacht taucht und nur die letzten Strahlen des Tagesgestirnes ein schwaches rötliches Licht über die beiden fröhlichen Zecher werfen, ein Stück der köstlichsten Lebenslust und Daseinsfreude aus Mozarts Herzen aufzurauschen. „Gut gespielt und gut gesungen muss die Szene den ärgsten Misanthropen aufhellen." (Ulibischeff.)

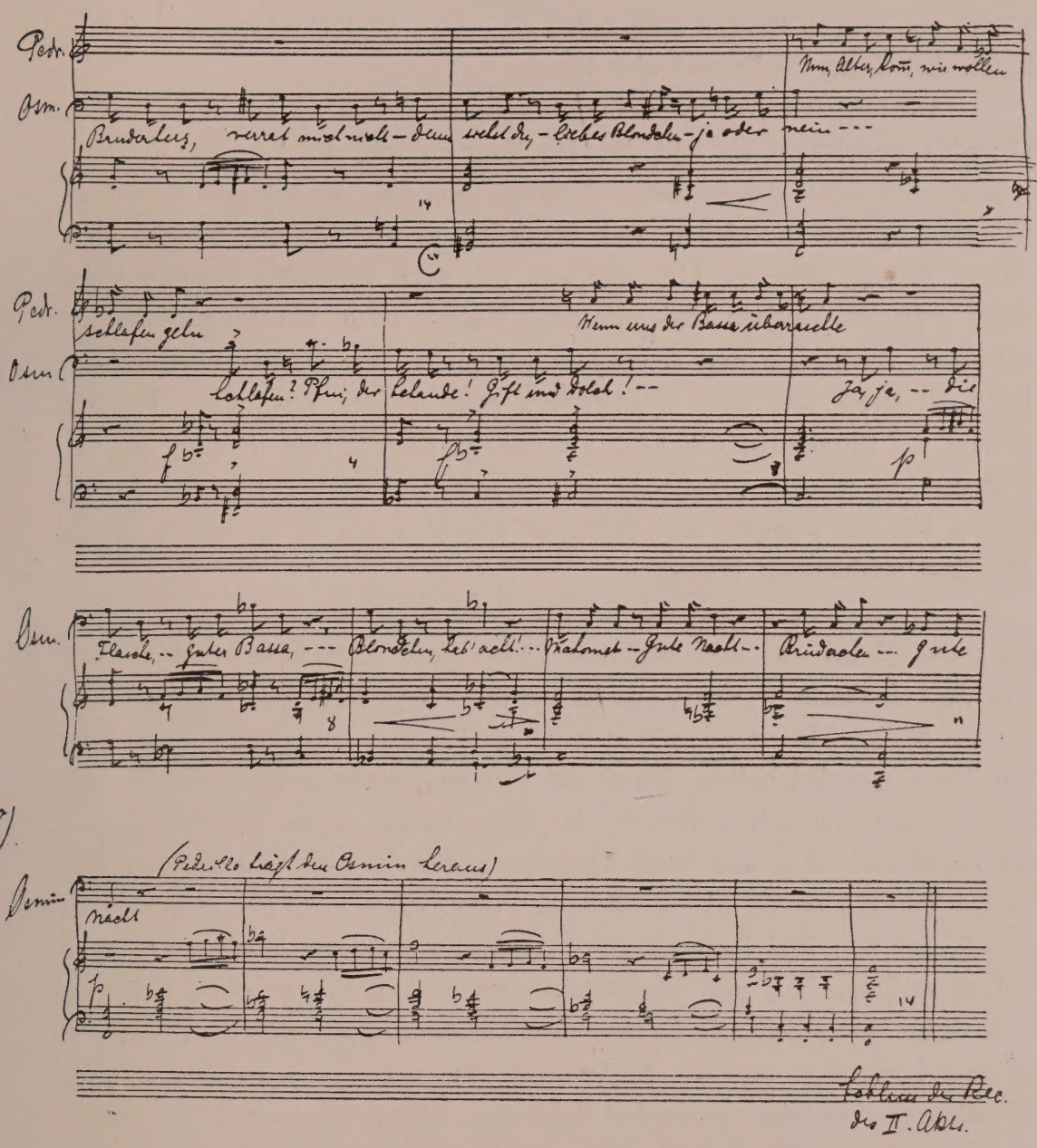
Es dunkelt. Osmin hat dem Wein mehr zugesprochen, als ihm gut war. Der Dialog nach der köstlichen Bacchusfeier hat sonst in der Entführung stets eine Ernüchterung gebracht. Schillings hat mit meisterlicher Hand die Stimmung im folgenden Rezitativ ausklingen lassen.

Rezitativ:



Wändeträger II.

Janitschar



Osmin trinkt mit Pedrillo Brüderschaft und während er schon in die Gewalt des tiefen Rausches sinkt, beteuert er seine Munterkeit und Nüchternheit. Er hält schliesslich Pedrillo für sein Blondchen und macht ihm eine Liebeserklärung. Pedrillo versucht den ohnmächtig im Rasen Liegenden mit grosser Mühe aufzurichten, was ihm schliesslich unter Zuhilfenahme der Furcht, vom Bassa überrascht zu werden, gelingt. Er stellt Osmin mit dem Gesichte an den Baumstamm in der linken Ecke, welchen Osmin sofort brünstig umarmt, und trägt, er, das kleine putzige Kerlchen, den langen

Laban auf seinem Rücken schliesslich ab. Eine köstliche Heiterkeit durchflutete bei dieser Stelle stets das Haus.

Die folgende Arie des Belmonte (No .15) haben wir aus dramatischen Gründen gestrichen; sie hält die Handlung zu sehr auf. An das Rezitativ schloss sich sofort das berühmte Quartett (No. 16). Im Vorspiel desselben (Allegro) spähte Blondchen erst vorsichtig in den Garten, winkte ihrer Herrin zurück, dass die Luft rein sei, gab nach rückwärts Belmonte das lange erwartete Zeichen und eilte dann Pedrillo nach, um ihn auch herbeizuholen. Konstanze und Belmonte stürzten in den Garten und feierten Brust an Brust das erste Wiedersehen nach langer Trennung. Pedrillo kommt mit Blondchen erst kurz vor seinem Einsatz und beredet mit ihr, während die beiden, Konstanze und Belmonte sich wortlos in den Armen liegen, bis ins Kleinste den Plan zur Flucht noch in derselben Nacht. Mit dem strahlenden D dur:

„Endlich scheint die Hoffnungssonne"

geht der Mond auf und silbernes Licht flutet über Meer und Garten. Mit dem Andante wechselt die Stimmung. Die quälende Ungewissheit, ob die beiden Mädchen inmitten solch gefährlicher Umgebung ihrer Liebe die Treue gewahrt haben, lähmt die Freude. Nach einigem Zagen und Seufzen leiht endlich Belmonte der Befürchtung seines Herzens Worte, ob Konstanze nicht des Bassa Geliebte geworden sei. Zu gleicher Zeit richtet Pedrillo an Blondchen dieselbe Frage, ohne viele Umschweife und gerade auf sein Ziel lossteuernd. Während Konstanze nichts als Tränen auf diese Frage hat, gibt Blondchen dem kecken Frager ohne Besinnen eine derbe Maulschelle, die in ihrer unmittelbaren Applikation dem Burschen ebenso bestimmte positive Aufklärung gibt wie der wortlose Schmerz Konstanzes dem feiner fühlenden Belmonte. „Nach diesen heiklen Dingen, die ein ruheloser Wechsel der Tonarten begleitet, kündet der Eintritt von A dur die innigste Wiederversöhnung an. Der kurze Ensemblesatz, der Träger dieses Übergangs, ist viel gerühmt worden. Das Andantino „hätte der liebe Gott nicht anders machen können" — heisst es in der Mozartbibel.

„Dieses Quartett, sagt Schurig, eröffnet die Reihe der meisterlichen Mozart'schen Ensemblestücke, die sowohl die Handlung vorwärtsbringen und die inneren Physiognomien der einzelnen Personen durchleuchten, als auch, unter Zuhilfenahme von dichterischen, malerischen, plastischen Mitteln eine durch und durch musikdramatische Szene

schaffen. Sehr fein bemerkt Ulibischeff, derartige Situationen seien Beweise, wie sehr überlegen die Oper dem gesprochenen Drama sein könne. „Gibt es in der Komödie etwas Unnatürlicheres als eine derartige gedoppelte Handlung, die in einem auf vier Personen genau verteilten Dialoge gleichförmig nebeneinander fortschreiten soll: zwei Liebespaare, Herrschaft und Dienstboten, die sich jedes unter sich erst streiten und dann versöhnen und sichtlich die Pausen zählen, um ihre Antworten a tempo zu geben? Je mehr der Autor Witz in solche Szenen zu bringen sich bemüht, um so mehr ist es dem sensiblen Zuschauer contre coeur. Unser Quartett ist so eine Situation, und doch wirkt sie nicht im leisesten widerwärtig und unerträglich. Warum? Weil sich Mozart vor allem davor gehütet hat, in den Dialog eine die Illusion störende Symmetrie zu bringen. Einem Dichter fehlt hier das doppelte Mittel der Sprache. Bei Mozart führt das aristokratische Paar seine Unterredung in einer höheren Welt, während das plebejische Paar seinen Handel nach seiner Art abmacht. Die äusseren wie die inneren Gebärden beider Paare haben nichts miteinander gemein. In der Musik können beide zugleich sprechen, jedes auf seine Art, wie dies in der Wirklichkeit der Fall wäre."

Aus gleichen Erwägungen hatten wir in unserer Aufführung die beiden Liebespaare räumlich getrennt. Belmonte und Konstanze standen links im Vordergrund vom Mondlicht umflossen, während Blondchen und Pedrillo im Hintergrunde auf der Bank des Rasenhügels ihre Auseinandersetzungen führten. Der Schlusssatz des Quartetts vereinigte alle vier Personen wieder zu einem Bilde, die Generalpause brachte die versöhnende Umarmung, und eilig stoben die Paare auseinander, um die Entführung gleich ins Werk zu setzen.

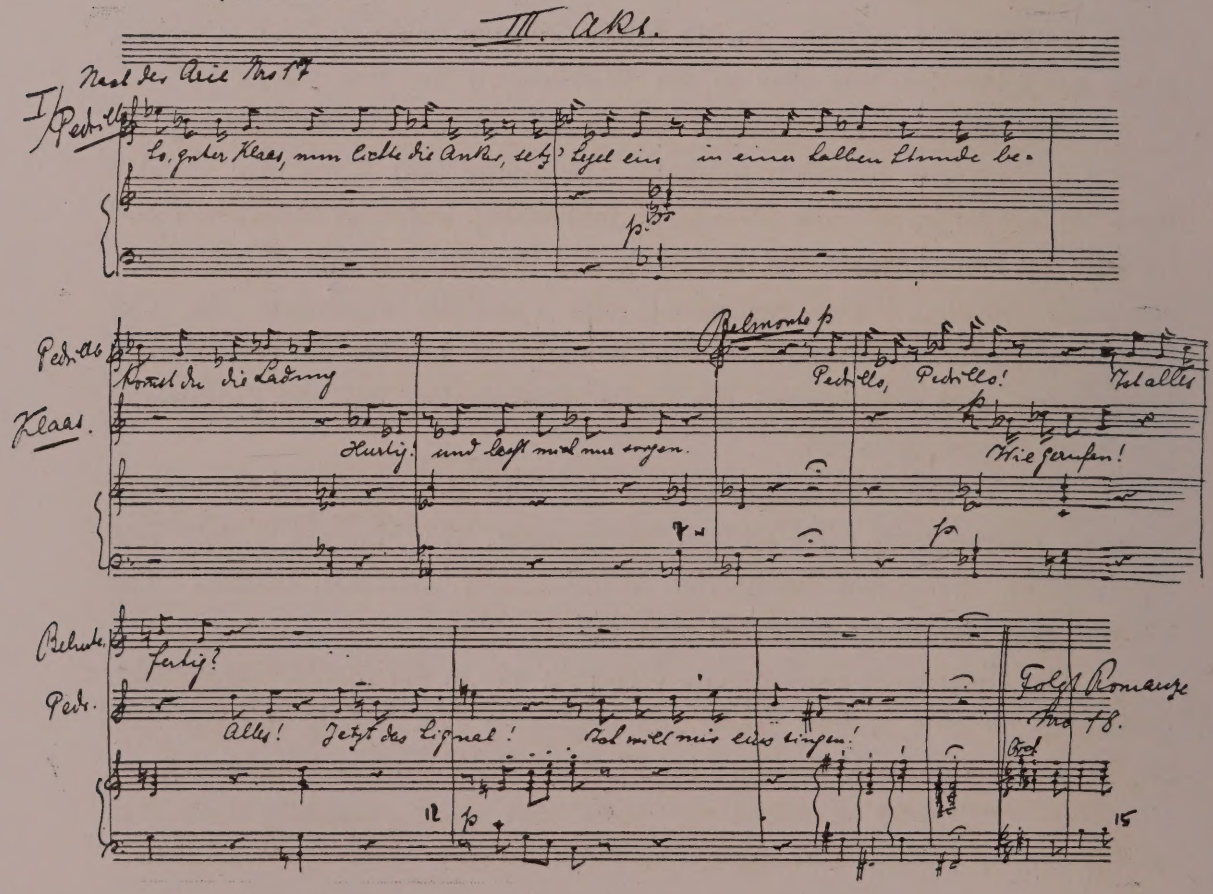
Der dritte Akt zeigte wieder das Bild des ersten Aktes in veränderter Beleuchtung. Es ist fast Mitternacht, der Himmel wolkig und halbbedeckt, manchmal bricht der Mond durch ziehende Wolken. Die Unruhe der Handlung überträgt sich auf die Natur.

Die einleitende Dialogszene verlegten wir in der rezitativischen Ausgestaltung an eine andere Stelle und begannen den Aufzug mit der Arie Nr. 17 des Belmonte in Es-Dur; im 12. Takt des Vorspiels öffnete sich der Vorhang. Belmonte ist zuerst zur Stelle und späht vorsichtig nach dem hochliegenden Fenster Konstanzes im Palast hinauf. Kein Licht zeigt sich. „Das Hangen und Bangen der Hoffnung ist fester Zuversicht und voreiliger

Freude gewichen. Die Flöten, Klarinetten und Fagotte führen in Es-Dur das triumphierende Thema aus; es schreitet marschmässig vorwärts, wobei der Rhythmus regelmässig in Viertelnoten durch die Violinen gegeben wird. Glückseligkeit quillt aus allen Sätzen. Nirgends Dissonanzen; keine Moll-Akkorde; keine deklamatorischen Effekte. Nichts als fliessende, überströmende Melodie". (Schurig.) Ein strahlender Auftakt der Schlusshandlung, welche misslingt, und deshalb ein richtiger, dramatischer Wurf. Der Sänger des Belmonte muss hier allen Zauber und alle Kraft der Tongebung entfalten.

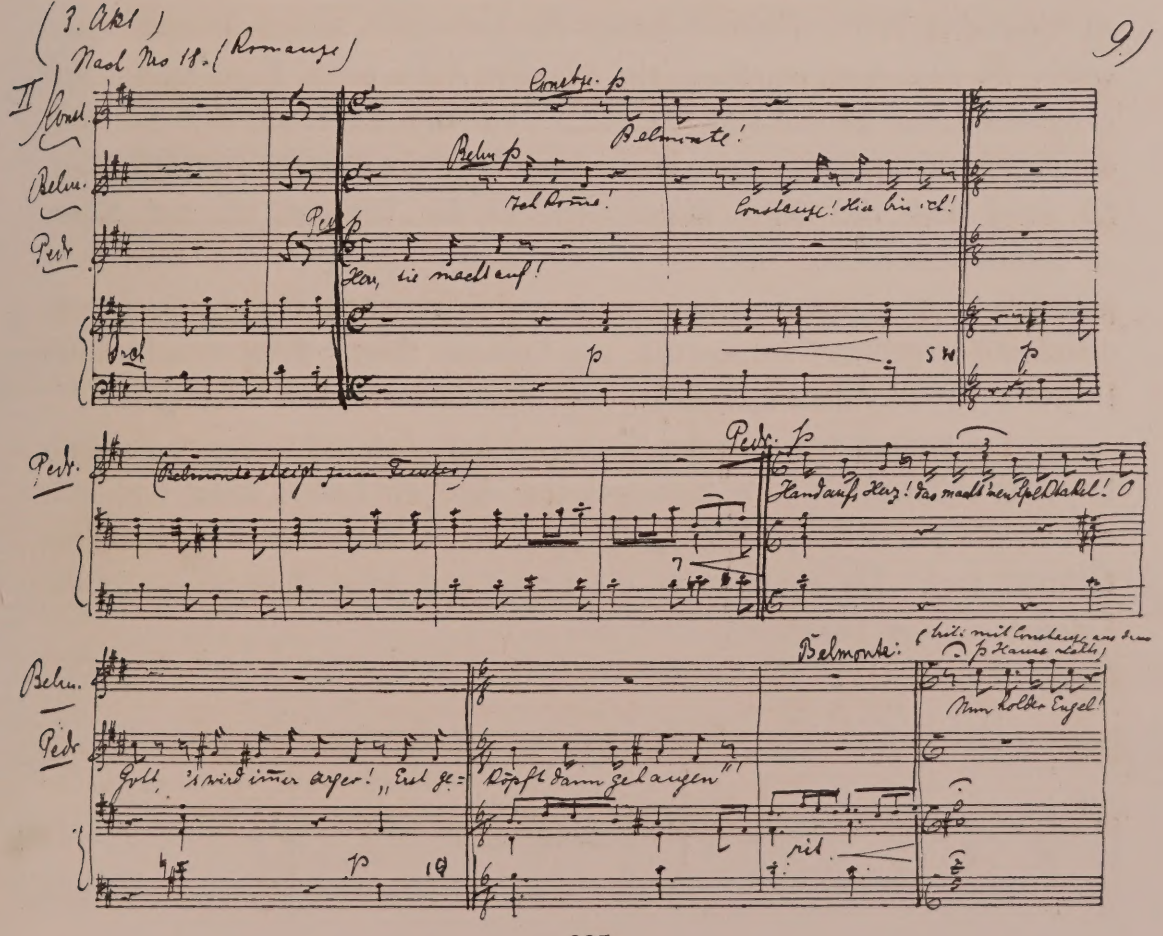
Im Nachspiel der Arie kommt Pedrillo mit dem Schiffer Klaas im Boote an. Er hat mit ihm auf dem im See liegenden Schiff Belmontes alles in Ordnung gebracht und schickt nun den Seemann zurück. Sofort meldet sich Belmonte, der sich beim Nahen des Kahns im tiefen Hausschatten verborgen hatte, zur Stelle. Pedrillo nimmt eine Mandoline von der Schulter, setzt sich auf die Steinbank und beginnt seine Romanze, die für Konstanze das verabredete Zeichen sein sollte.

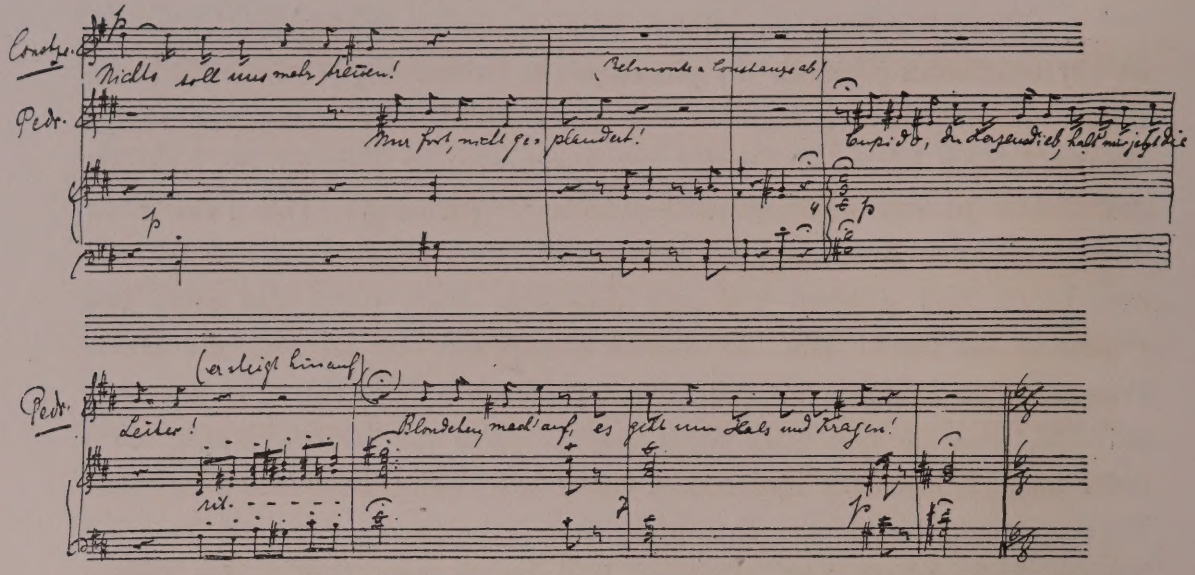
Rezitativ:



„Diese Romanze, ein imitiert fremdländisches, maurisches Volkslied, ist ein originelles Kleinod. In phantastische Erinnerungen mischt sich die Bange des nächtlichen Harrens vor einer kühnen Tat. Wie die Dinge um den Sänger herum im Dunkel verschwimmen, so verfluten die Akkorde des Liedes in der geheimnisvollen Stille.“ (Schurig.) Das Feinste an diesem genialen Stückchen ist aber wohl, dass Pedrillo sich selbst mit dem Liede Mut machen will und dass ihm doch dabei das Herz vor Furcht in die Tasche fällt. In diesem ängstlichen Ton ist auch die kleine Prosastelle zu bringen, an der er sich plötzlich unterbricht: „An mir liegt es nicht, dass sie sich noch nicht zeigen.“ Vor der letzten Strophe wird das Fenster Konstanzes hinter dem Gitter hell; sofort belebt sich Pedrillos Vortrag wieder unter der Spannung des Abenteuers, das jetzt in seine entscheidende Phase tritt. Pedrillo holt hinter dem Hause eine grosse Leiter herbei, Konstanze öffnet das Gitterwerk des Fensters von innen, die Leiter wird angelegt und Belmonte steigt im tiefen Dunkel hinauf.

Rezitativ:

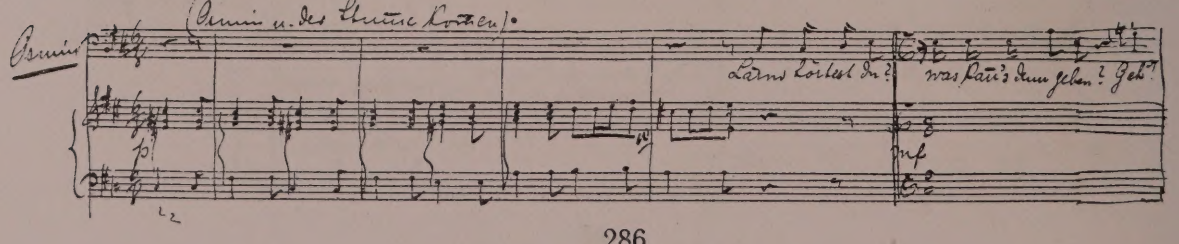


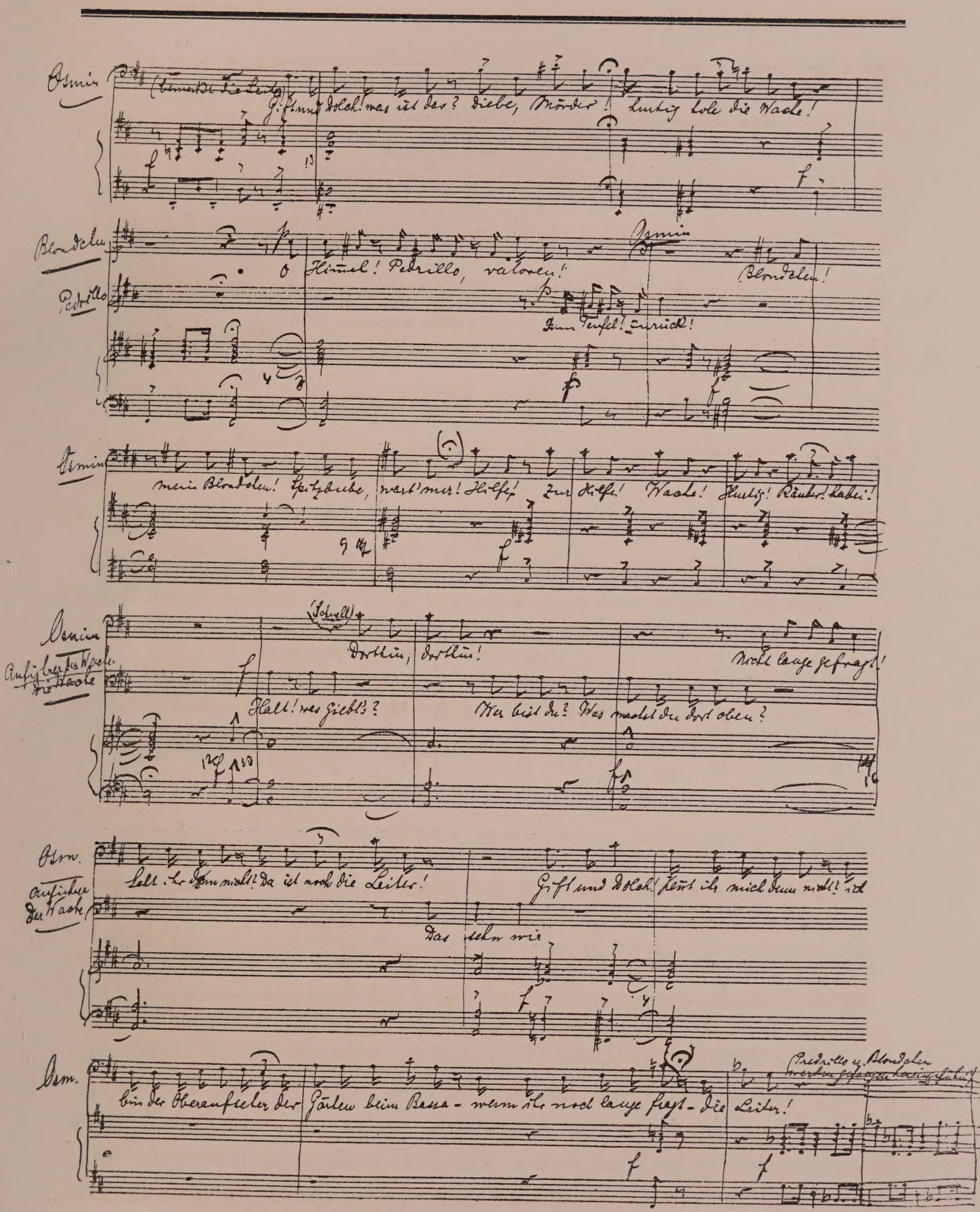


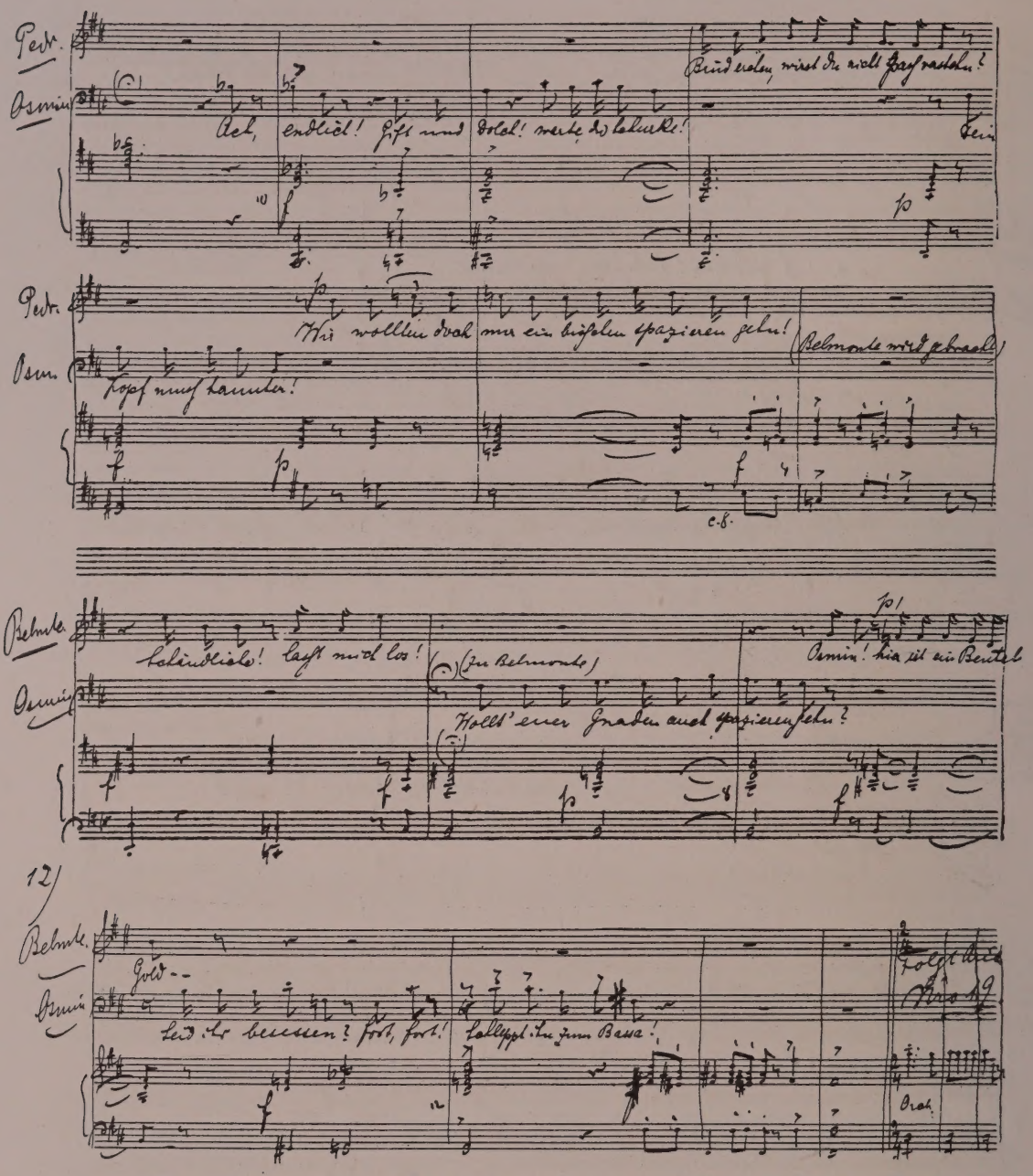
Pedrillo hält unter Zittern und Zagen die Leiter. Belmonte hat das Fenster erreicht, empfangen von Konstanze und erscheint so schnell als möglich (während der musikalische Leiter die notwendige Pause durch Wiederholung einiger Takte des Rezitativs ausfüllt) unter dem von innen zu öffnenden Tore. Pedrillo drängt die Liebenden schleunig nach rückwärts, wo ausserhalb der Mole ein schneller Kahn bereit liegt, trägt rasch die grosse Leiter ab und legt eine andere, kleinere, die er aus dem Schatten des Feigenbaumes holt, an die Mauervorsprünge der Terrasse zur Linken an. Er steigt flink die Leiter hinauf, erreicht die Terrasse, eilt auf dieser zu Blondchens Fenster und klopft leise, aber eindringlich an. Man sieht plötzlich Licht hinter dem Gitterwerk und hört einen Riegel klirren, als ob eine Tür geöffnet würde, die zur Terrasse führt. Eilig verschwindet Pedrillo, um Blondchen zu holen und ihre Siebensachen zu tragen.

Da kommt ein stummer Schwarzer mit einer achteckigen, farbigen Laterne, welchen der Lärm herbeigelockt, sieht die Leiter, stutzt und holt den verschlafenen Osmin herbei, der seine ersten Worte unter missmutigem Gähnen sagt. Da entdeckt er die Leiter und reisst dem Stummen die Laterne aus der Hand.

Rezitativ:




Osmin
Gift und Dolch! was ist das? Diebe, Mörder! Lustig hole die Wache!
Blondchen
Himmel! Pedrillo, verloren!
Pedrillo
Zum Teufel! zurück!
Osmin
Blondchen!
mein Blondchen! Spitzbube, wart' nur! Hilfe! zur Hilfe! Wache! Hurtig! Räuber! dabei!
Dorthin, dorthin!
Nicht lange gefragt!
Halt! was giebt's?
Wer bist du? Was machst du dort oben?
Seht ihr denn nicht? Da ist noch die Leiter!
Das sehn wir
Gift und Dolch! Kennt ihr mich denn nicht? ich
bin der Oberaufseher der Gärten beim Bassa - wenn ihr noch lange fragt - die Leiter!



Der Stumme ist schnell fortgelaufen, während Osmin Diebe und Mörder schreit und Miene macht, über die Leiter auf die Terrasse zu steigen. In eben demselben Augenblick erschienen oben Pedrillo und Blondchen, kehren ins Haus zurück, während Osmin, ganz fassungslos nun, zuerst Blondchen zärtlich anruft und dann sinnlos auf die Terrasse klettert. Pedrillo hat indessen mit Blondchen den unteren Eingang des Hauses verlassen, stürmt mit Blondchen aus der Tür unter der Terrasse heraus und wirft die Leiter, auf der Osmin hinaufgestiegen, dröhnend um.

Entführung aus dem Serail

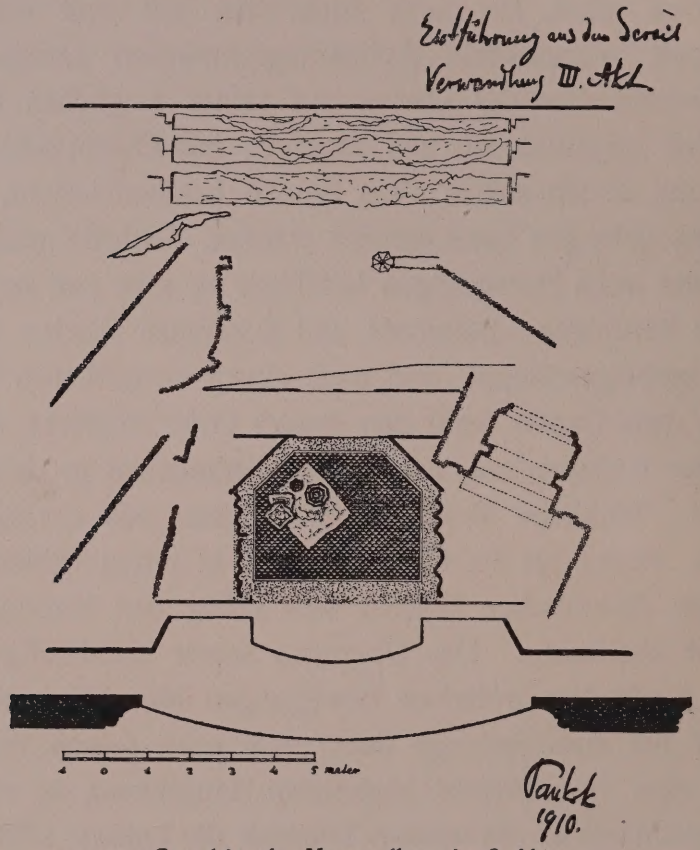
Paukst

Osmin, der auch oben eine verschlossene Türe gefunden hat, ist nun gefangen auf der Terrasse und schreit, wie ein Tiger hin und her rennend, mörderisch um Hilfe.

Auf das Geschrei und vom Stummen herbeigeholt, laufen sechs Janitscharen mit brennenden Fackeln von rechts nach hinten, um Belmonte und Konstanze den Weg zur Mole abzuschneiden; sechs weitere Palastwachen erscheinen mit einem Anführer, der in seinem orientalischen Phlegma Osmin selbst für einen Einbrecher hält und erst nach den jammerwürdigen, weinerlichen Aufklärungsversuchen Osmins den verzweifelten Oberaufseher der Gärten aus seiner kläglichen Lage befreit. Die Leiter wird aufgenommen und angelegt, und Osmin schickt sich eben an, mühsam mit seinen steifen alten Beinen herabzuklettern, als Pedrillo und Blondchen gefangen hereingeführt werden. Pedrillo macht sofort den Versuch, Osmin beim Herabsteigen behilflich zu sein und sucht ihn durch Ausflüchte zu beruhigen. Belmonte und Konstanze werden ebenfalls von den Wachen herbeigeschleppt, und nach einem vergeblichen Bestechungsversuche, bei dem Osmin wohl den Beutel Gold einsteckt, aber nur um desto wütender loszubrechen, werden die Gefangenen in den Palast zum Bassa geführt. Wirkliche Mordgier spricht jetzt aus Osmin in seiner Arie (No. 19). Hier muss die Gestalt Osmins in ihrem wilden Fanatismus und einer fast diabolischen Bosheit sich völlig den bizarrsten Einfällen der Rachsucht überlassen. Das Übermass seiner blutdürstigen Phantasie reisst ihn zu tanzenden grotesken Bewegungen hin, bei welchen er sich wie ein Tiger tief zum Sprunge duckt, um nach seinen tiefsten Tönen jedesmal mit dem vom Piccolo begleiteten Hauptthema zu voller Körperlänge emporzuschnellen. In wildem Triumph die Laterne schwingend, eilt er zum Bassa. — Der goldene Vorhang schliesst sich schnell.

Um hier bei der Verwandlung die Stimmung nicht abreissen zu lassen, verwandelten wir mit Musik und zwar verwendeten wir den ersten Satz der Haffner-Serenade von Mozart, welche im Stil sehr gut zu der Musik der Entführung passt, in gekürzter Form. Das nächste Szenenbild wich wesentlich von der herkömmlichen Inszenierung ab. In der Regel stellte man hier eine grosse weite Halle, welche rückwärts von Vorhängen abgeschlossen war. In der Schlussszene öffnete sich auf einen Wink des Bassa der Vorhang und das Schiff erschien, welches Konstanze und Belmonte heimwärts tragen sollte. Sowohl das Duett als das Finale

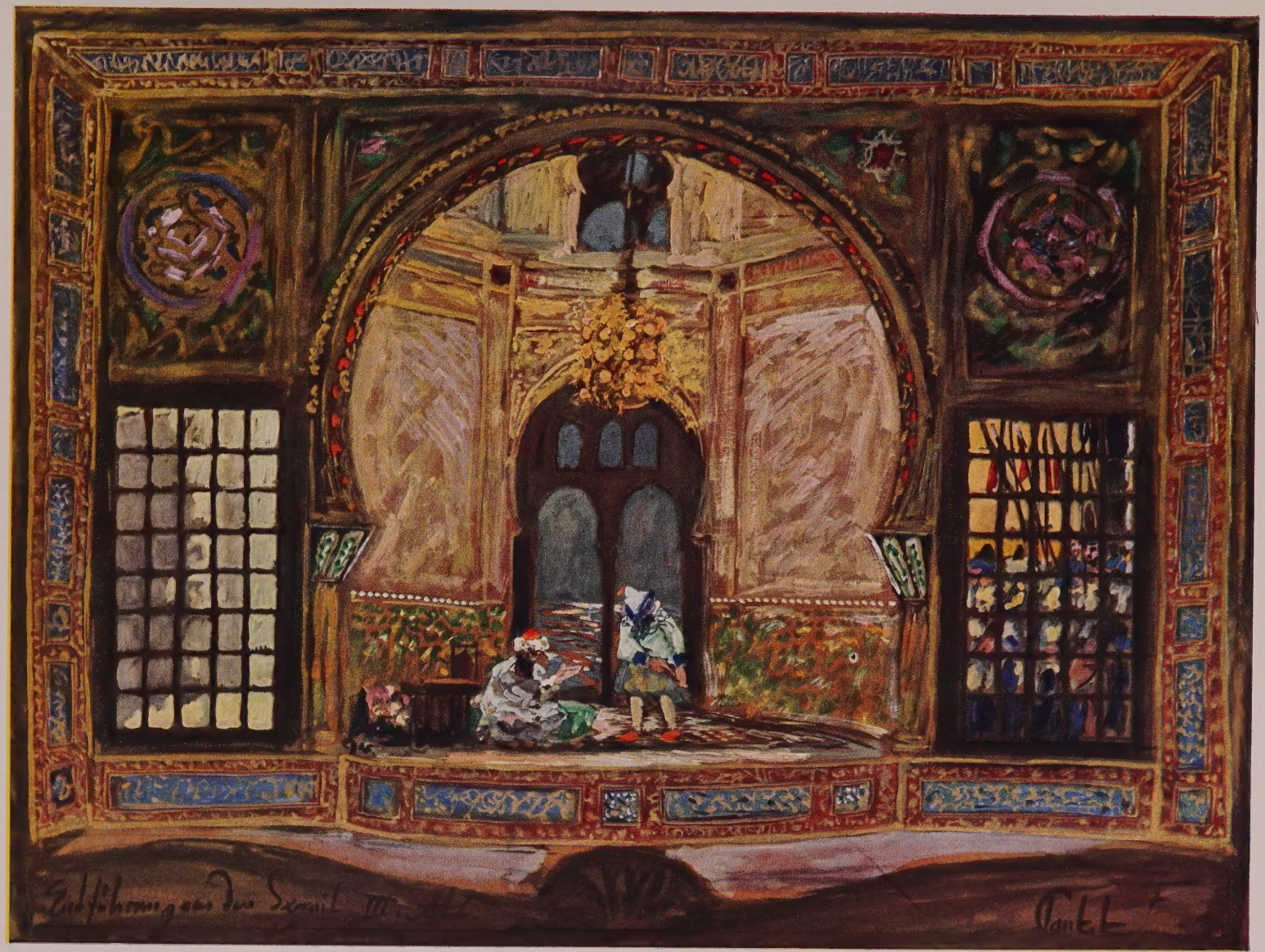
spielte sich im selben Raume ab. Diese szenische Form schädigt ohne Zweifel die Wirkung. Das Duett ist eine Zwiesprache zweier zum Tode Bereiten; soll die künstlerische Absicht erreicht werden, so müssen die beiden Liebenden allein sein und dürfen nicht durch das Herumstehen von Wachen im nämlichen Raum mit ihren seelischen Ergüssen unwahrscheinlich erscheinen. Da das Duett an sich unbeholfene Textworte mit nicht allzutiefer musikalischer Gestaltung verbindet, muss man dieser Szene



Grundriss der Verwandlung im 3. Akt

besondere Stimmung verleihen, wenn das ganze Werk, so nah dem Schlusse, nicht in bedenklicher Weise abflauen soll.

So schufen wir, wieder mit Verdeckung der Hauptdekoration des ersten und dritten Aktes ein ganz intimes Gemach. Direkt hinter dem Rahmen wurde ein dreigeteilter Prospekt herabgelassen, welcher in der Mitte einen von goldenen (plastischen) Säulen getragenen Bogenausschnitt trug und rechts und links von durchbrochenem (plastischem) Gitterwerk flankiert wurde. Der mittlere Teil des Prospektes setzte sich rechts und links an senkrecht zu ihm nach rückwärts laufende Vorhänge aus glänzendem



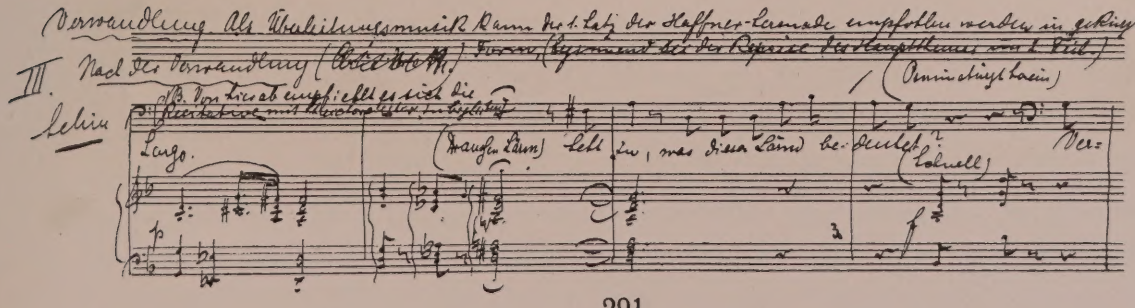
Goldstoff. Im Hintergrunde liess eine von gedoppelten Säulen und Rundbogen gebildete und abgeschlossene Terrasse den freien Blick auf das im Mondenglanz ruhelos in silbernen Wellen bewegte Meer.

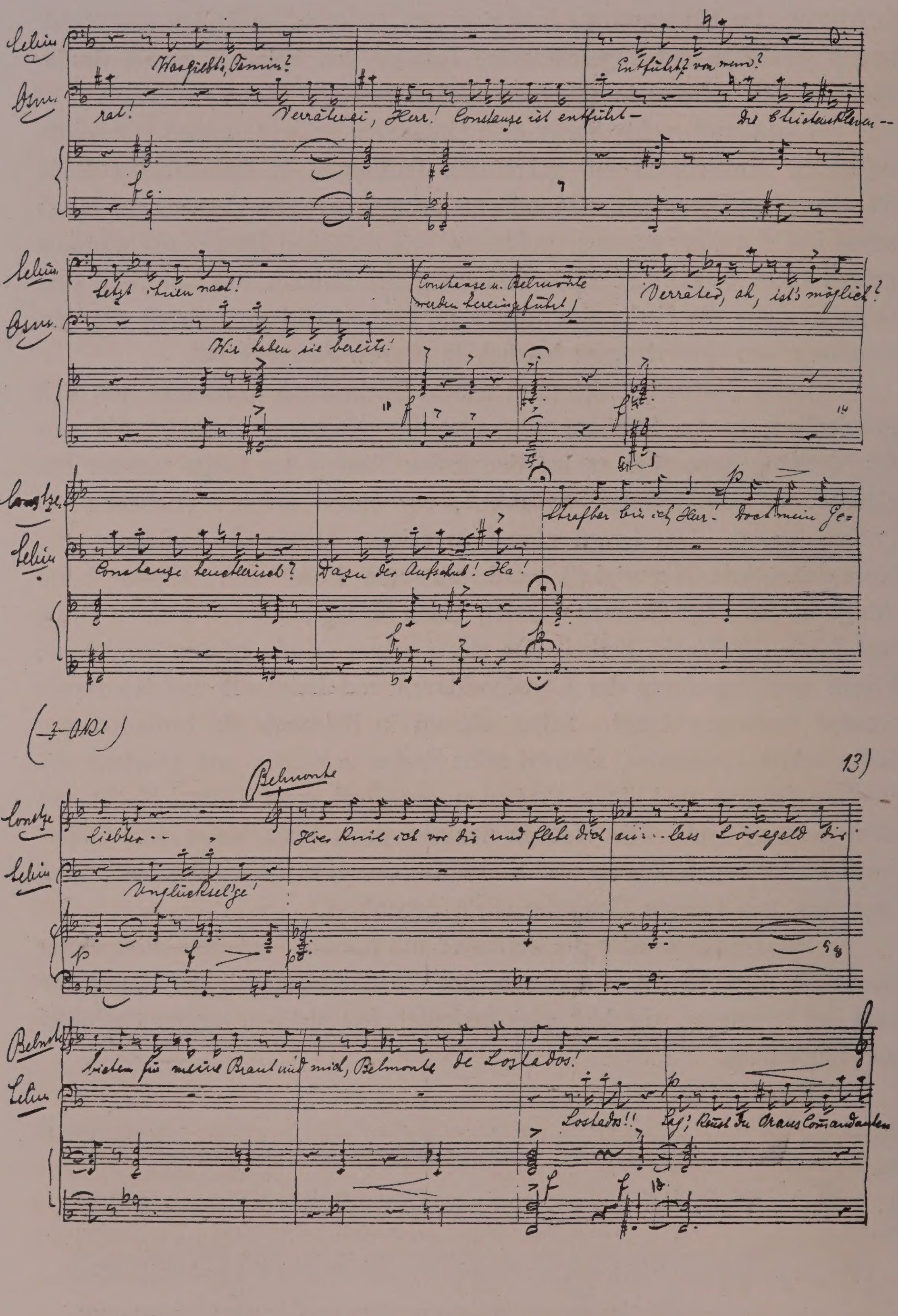
Links und rechts hinter dem Gitterwerk waren Gruppen von wachhaltenden Janitscharen mit gekreuzten Partisanen in statuenhafter Ruhe im schwachen Dämmer des Mondlichts bemerkbar. Das Gemach des Bassa selbst war von einer grossen, goldenen, orientalischen Laterne mit warmem gelben Licht durchflutet. Die Stimmung des Raumes war auf Gold und Grün gestellt; die Farbe des Meeres im Hintergrund ging durch die Verwendung von Quarzlampen herrlich in diesem Akkorde auf.

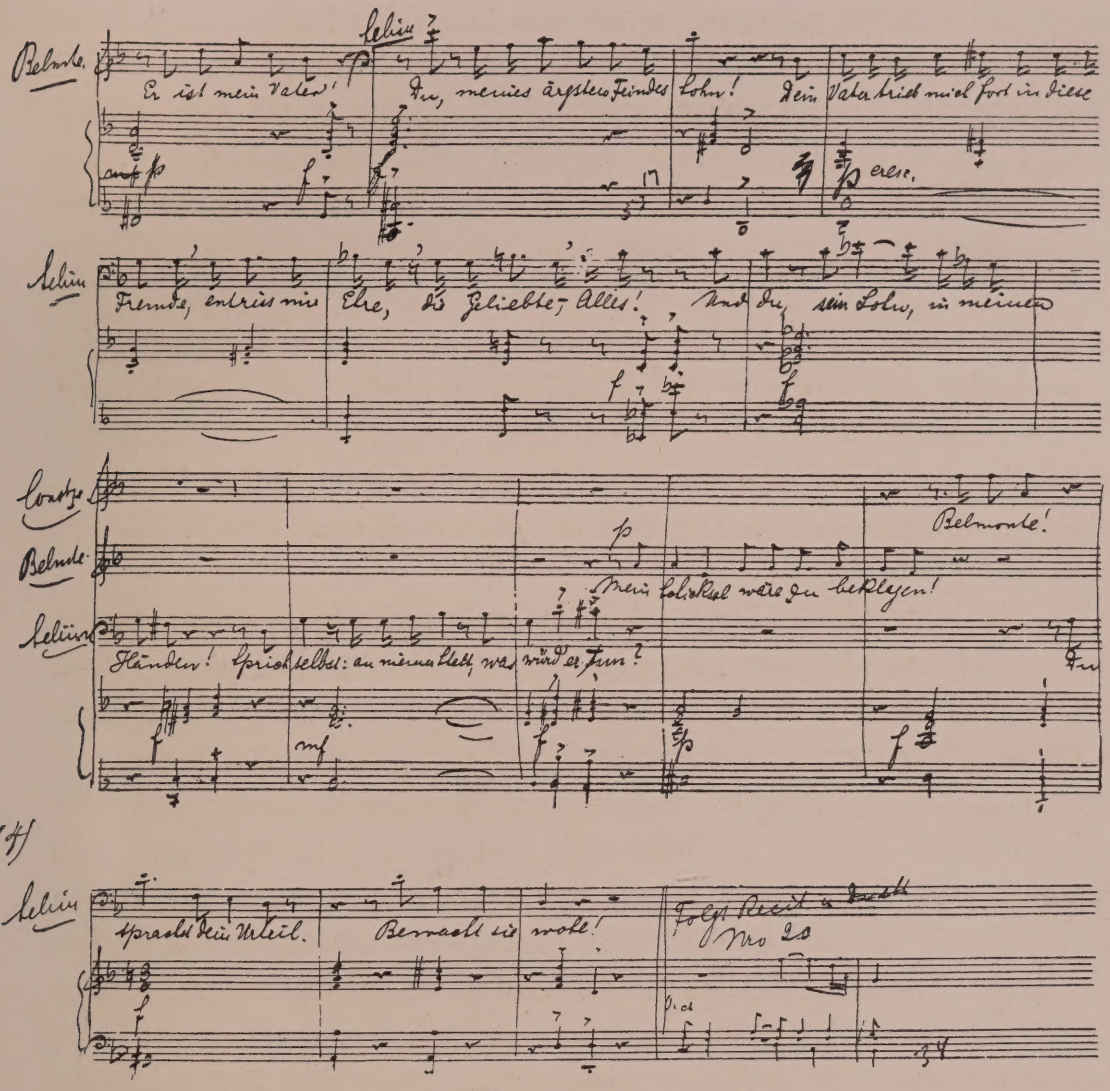
Bassa Selim hat sich nach seinem Erlebnis mit Konstanze, um sich abzulenken, in das Studium von alten Pergamenten versenkt. Als sich der Vorhang hebt sitzt er bei den ersten Takten des Largo unserer Rezitative, in tiefes Sinnen versunken, vor einem kleinen Tischchen auf grünen Kissen. Das Largo nimmt in seinem Thema die Einleitung der Konstanzen-Arie „Traurigkeit ward mir zum Lose“ auf. Wilder Lärm dringt in das enge Gemach. Durch einen Schlag auf einen kleinen Gong ruft Selim die Wache herbei. Da stürzt schon Osmin herein, meldet die Flucht und Ergreifung der Christensklaven und Belmonte und Konstanze werden herbeigeschleppt. Selim erkennt in Belmonte de Lostados den Sohn seines Todfeindes, schwört seine Rache zu kühlen und überlässt die treulose Sklavin und ihren Geliebten der Qual einer letzten Nacht vor dem sicheren Tod. Die Wachen nehmen ihren Platz hinter dem Gitterwerk wieder ein, Belmonte und Konstanze stehen sich nach der Entfernung aller aus dem kleinen Gemache allein gegenüber.

Bis hierher wurden die Rezitative mit Klavier begleitet. Von dieser Szene ab verwendeten wir jedoch, um die Einheitlichkeit der Klangfarbe und der Stimmung, die hier alles bedeutet, festzuhalten, kleines Orchester zur Begleitung.

Rezitativ:




Selim
Osmin
Was gibt's, Osmin?
rat!
Verräterei, Herr! Constanze ist entführt –
Entführt? von wem?
Die Christensklaven –
Setzt ihnen nach!
Wir haben sie bereits!
(Constanze u. Belmonte werden hereingeführt)
Verräter, ah, ist's möglich?
Constanze
Strafbar bin ich, Herr! Doch mein Ge-
Constanze heuchlerisch?
Dazu der Aufschub! Ha!
13)
Belmonte
liebter – –
Unglücksel'ge!
Hier kniel ich vor dir und flehe dich an – – das Lösegeld dir
bieten für meine Braut und mich, Belmonte de Lostados!
Lostados!!
Sag, kennst du Orans Commandanten



In dem anschliessenden Adagio des Rezitativs und Duetts (No. 20) ist auf sehr gebundenen Vortrag der Sänger und möglichst intensiven Ausdruck zu achten. Stellen wie:

„Was ist der Tod? Ein Übergang zur Ruh —“

müssen wie himmlischer Trost von Engelszungen klingen.

Im Duett selbst sind einige Kürzungen für unsere vorwärtsdrängende Empfindung von Vorteil. Wir haben vom 54. Takt des Andante an 32 Takte weggelassen und im Allegro vom 29. bis zum 66. Takt gestrichen.

Die Szene hat in dieser Aufmachung durch die ausserordentliche Hingabe der Darsteller und die gesteigerte Bildwirkung ganz entschieden an Bedeutung und Eindruckskraft gewonnen. Die Darsteller mögen sich hier statt der platten Worte des Textdichters an den Ausdruck der Musik

halten und von ihr getragene Gesten und innerliches Erleben suggerieren lassen. Ein wechselvoll vom Dirigenten belebter Vortrag, die genaueste Beachtung der Vortragszeichen, dynamische Abstufung des gesanglichen Vortrags, liessen in unserer Aufführung einen harmonischen Gesamteindruck aus dieser Szene herauswachsen, welcher die Teilnahme der Zuschauer am Schicksal der Liebenden lebhaft lebendig machte.

Der goldene Vorhang fiel, sobald die Sänger ihren letzten Ton verklingen liessen.

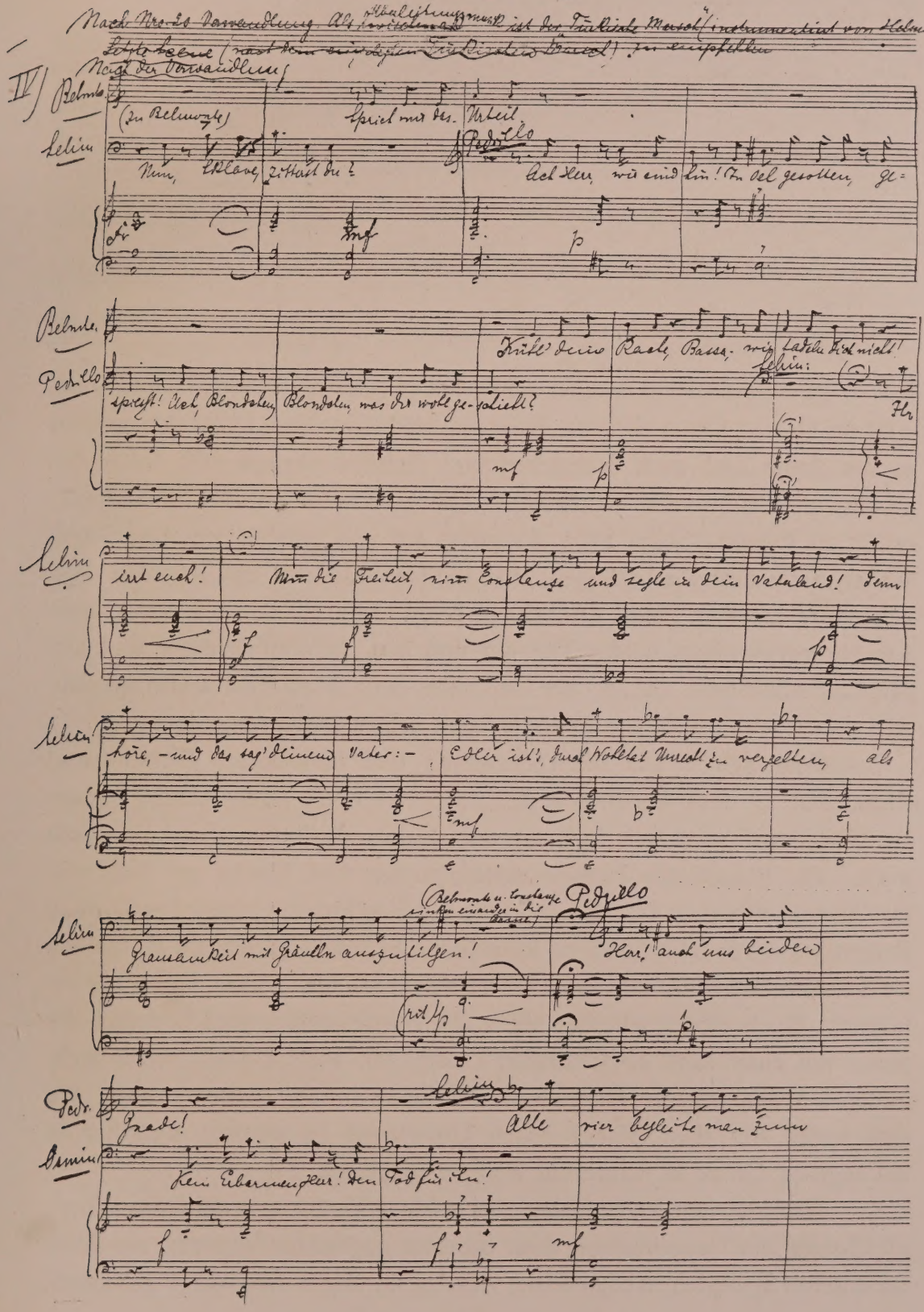
Unter den Klängen des „Türkischen Marsches" von Mozart (in der Instrumentation von Helmesberger) verwandelten wir die Bühne zurück in die Hauptdekoration, welche sich jetzt im fahlen Licht des frühesten Morgens zeigte. Der Vorhang öffnete sich mit dem A Dur des türkischen Marsches.

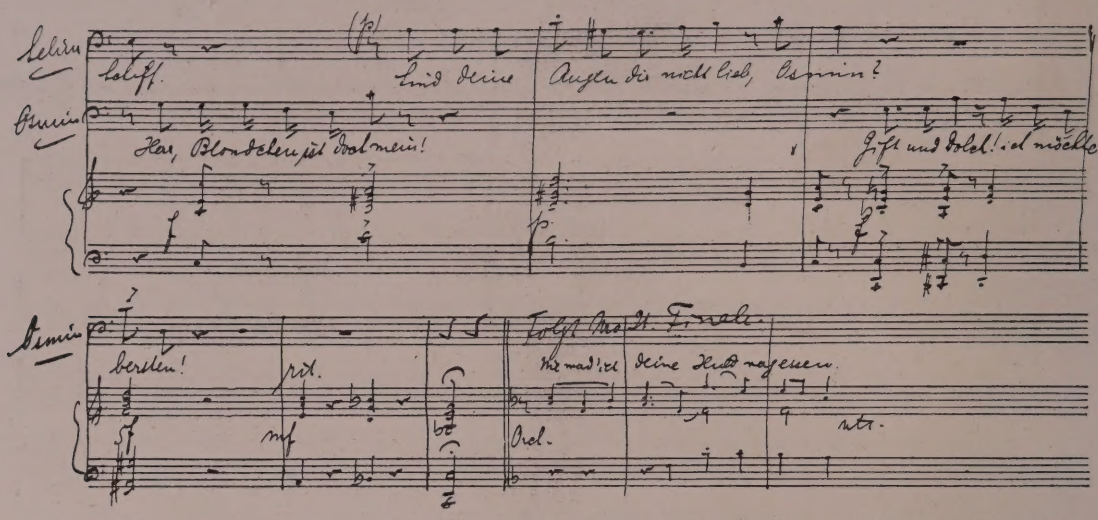
Im Mittelgrunde links, ziemlich weit rückwärts, waren eiserne, niedere Öfen mit züngelnden Flammen und qualmendem Dampf aufgestellt, und vier schwarze Sklaven schürten das Feuer. Osmin prüfte die zugespitzten Pfähle, welche zur Marterung der Opfer bestimmt waren. Janitscharen schleppten Pedrillo und Blondchen gefesselt herbei, Belmonte und Konstanze wurden in Ketten aus dem Palast geführt. Unter dem Vorantritt von acht Würdenträgern schritt Selim die Stufen der Treppe feierlich herab und trat in die Mitte. Gefasst und würdig hebt Belmonte das Haupt: „Sprich mir das Urteil!" Ungerührt von der Todesangst Pedrillos tritt er einen Schritt auf Selim zu; er will ein Ende haben mit all der Qual, und mit Konstanze, die wortlos in seinen Armen hängt, dem Tod mit Würde entgegengehen. Undurchdringlichen Gesichts, aber mit tiefer innerer Rührung, verfolgt Selim die Haltung der Liebenden. Da bricht ein Leuchten aus seinem Antlitz, er hebt die Hand, seine Brust weitet sich wie von einem befreienden Entschlusse, und mit dem wärmsten Klange, der aus einem grossmütigen und edlen Herzen, wie eine Woge von Glanz und Licht daherflutet, kündet er die Schicksalswende an.

Das Märchen findet seine glückliche Schlusswendung, die Sonne der Gnade geht über den Liebenden auf wie die wirkliche Sonne eben dort aus dem Meere steigt.

Entführung aus dem Serail. Schlussszene

Rezitativ: (mit Orchesterbegleitung)





Den Gefangenen werden die Ketten abgenommen, eine Prunkgondel wird im kleinen Hafen sichtbar, Belmonte und Konstanze fallen sich wortlos in die Arme und auch Blondchen und Pedrillo werden von Selim begnadigt und zur Freiheit entlassen. Die Liebenden stürzen Selim dankerfüllt zu Füssen, Selim hebt sie gütig auf und geleitet sie zum Schiff. Während sie dasselbe besteigen, und die Haremsfrauen zum Abschied von Konstanze aus dem Palast erscheinen, rennt Osmin ganz im Vordergrunde wie ein verwundetes wildes Tier hin und her, in ohnmächtiger Wut alle Martern aufzählend, die er, der Geprellte, den Glücklichen antun möchte, und stürzt schliesslich wie irrsinnig nach seiner Behausung davon.

Vom Schiffe aus rufen Belmonte und Konstanze, Pedrillo und Blondchen in dem Andante sostenuto Selim noch ihren Abschiedsgruss zu. Das Schiff setzt sich in Bewegung, Selim winkt ihnen melancholisch nach. Die Frauen des Harems umringen ihn und führen um ihn, sich mit kleinen silbernen Handbecken (wie mit Kastagnetten) begleitend, einen Reigen mit etwas schüchternen, trippelnden Schritten, gleichsam als wollten sie geloben, alles zu tun, was sie vermöchten, um Selims Trauer zu erheitern. Doch dieser schreitet allein die Treppe empor und bedeutet der Schar mit einer sanft abwehrenden Geste, ihn vorerst allein seiner wehmütigen Stimmung zu überlassen. Er kehrt in den Palast zurück, um sich fortan nur dem Glücke seiner Untertanen zu weihen, nachdem er auf eigenes Glück in schwerem Kampfe verzichtet hat.

Das Märchen ist zu Ende; der goldene Vorhang rauscht zusammen; gleichzeitig der Hauptvorhang über unserem geglückten Versuch, das Werk für unseren Spielplan zu einer Reihe von Aufführungen dauernd zu gewinnen.

Figaros Hochzeit
Figaro.
Paukk

Figaros Hochzeit

Am 27. April 1784 wurde in Paris im Théâtre Français trotz des Widerspruches hochmögender Regierungskreise Caron de Beaumarchais' Komödie: „Figaros Hochzeit oder der tolle Tag" unter frenetischem Beifall der hohen Aristokratie aufgeführt, deren Sittenlosigkeit und Gewissenslosigkeit darin auf das schärfste gegeisselt und gebrandmarkt wurde. Beaumarchais' „Figaros Hochzeit" ist wegen seines inneren Gehaltes ein Stück der Weltliteratur geworden, dessen Bedeutung, Eigenart und vollendeter Stil in der Entwicklung und Gegeneinanderführung der Charaktere niemand verkennen wird, der es nicht in einer der kläglichen deutschen Übersetzungen, sondern in der Ursprache auf sich wirken lassen konnte. Der glänzende Witz und die Kühnheit des Autors nicht minder als der durchaus geistvolle Dialog und die Führung der Szenen im überlegenen Spiel des Dramatikers mit seinem Stoff sichern dem Werke dauerndes Leben auf der Bühne. Seine wahre Bedeutung aber liegt in der sittlichen Berechtigung des dramatischen Vorwurfs; in Beaumarchais' Figaro erhebt der dritte Stand sein Haupt, um bald mit Witz, bald mit Ingrimm seine menschlichen Rechte, innere und äussere Ellbogenfreiheit gegen den Übermut zu verteidigen, mit welchem der hohe und niedere Adel dieselben mit Füssen trat. Die Mittel, mit welchen Figaro seine Ziele verfolgt und erreicht, mit denen er schliesslich zum triumphierenden Sieger über das ancien régime wird, sind die ihm innewohnende Klugheit und Beweglichkeit des Geistes, das Bewusstsein seiner inneren Freiheit und die Sicherheit in der Beurteilung menschlicher Charaktere.

In unzähligen Aufführungen wurde Figaros Hochzeit unter dem Jubel der Pariser grossen Gesellschaft zum Sensationserfolg. Die Verblendeten hörten nicht die Totenglocke, welche ihrer Kultur das Grabgeläute sang. Der König zwar hatte offenbar die Gefahr des Stückes erkannt, ebenso wie später Napoleon Bonaparte, welcher sagte, der tolle Tag bedeutete bereits die Revolution in voller Tätigkeit.

Von Paris aus verbreitete sich Beaumarchais' Werk und sein Ruhm rasch in alle Welt. Der sensationelle Erfolg hatte auch die Aufmerksamkeit Da Pontes in Wien auf sich gezogen. Da Ponte hatte an dem Theater des Kaisers die Stellung eines Hofdichters und Dramaturgen inne und der Kaiser soll grosse Stücke auf ihn gehalten haben. Nach dem Misserfolge einer Oper, welche Da Ponte für Salieri geschrieben hatte, sah er sich nach einem neuen Komponisten um, der ihm selbst zu neuem Erfolge und zur Wiederbefestigung seiner gefährdeten Stellung verhelfen sollte.

Da Ponte war von etwas dunkler Herkunft. 1749 zu Ceneda im venezianischen Gebiet als der Sohn jüdischer Eltern geboren, trieb ihn unverkennbare literarische Begabung früh zur Beschäftigung mit der Bühne und zu dramatischen Arbeiten. Teils aus Not, teils aus kalter Berechnung trat er zum Katholizismus über und machte sich dadurch den Weg zu einer respektablen Laufbahn frei, die ihn in der Mitte seiner Dreissiger Jahre etwa nach Wien bis zur Stellung eines Kaiserlichen Hofdichters emporführte. Er war ein Mensch von starkem Intellekt, und expansivem Temperament, ein kalter, berechnender Intrigant in seinen Beziehungen zu Welt und Bühne, ein Frauenjäger ohne Gewissensskrupel, ein leidenschaftlicher Spieler, ein rücksichtsloser Egoist, voll weltmännischer Klugheit, mit Urteilskraft und Energie reichlich ausgestattet. Zum wirklichen Dichter fehlte ihm die innere Sensibilität, welche offenbar bei seiner starken Reibung mit der Welt Schaden gelitten hatte, oder nicht in seiner Seele lag. Vielleicht waren auch in seiner Persönlichkeit die intellektuellen Kräfte zu sehr auf Kosten des Gemütes entwickelt. Intuitive Schöpferkraft, welche aus inneren Erlebnissen ein Abbild der Welt gestaltet und im Kunstwerk nach aussen projiziert, war ihm versagt. Seine Stellung in Wien beruhte offenbar weniger auf seiner produktiven Kraft, als auf der ausgesprochenen und nicht allzu häufigen Fähigkeit, die Stärken und Schwächen in den Werken anderer zu erkennen. Er gehörte sicher zu den wenigen Zeitgenossen, welche die Bedeutung Mozarts für die Musik und ihre Entwicklung zur Ausdruckskunst der Seele richtig erkannt und eingeschätzt haben. Er machte sich zum Herold und Diener des Genies Mozart und hat als Lohn dafür die Unsterblichkeit empfangen. Seine hinterlassenen Denkwürdigkeiten sind nach Schurigs Urteil ein Buch, welches nur geschrieben wurde, um sich selbst in Szene zu setzen und im übrigen keinen Wert besitzt. Vergeblich wird man darin nach den Aufklärungen

suchen, welche über das Verhältnis des Textdichters zum Komponisten Aufschluss geben könnten, ein Verhältnis, welches gerade angesichts der stärker werdenden und aus unserer Zeit erklärlichen Legende, Mozart habe auf die Gestaltung seiner Textbücher einen entscheidenden Einfluss ausgeübt, uns besonders interessant erscheinen müsste. Lediglich das erfahren wir, dass Da Ponte sich an der Überwindung der Intriguen, welche der Aufführung von Mozarts Figaro in Wien bereitet wurden, einen entscheidenden Anteil zuschreibt, und somit das eigentliche Verdienst, dem Figaro den Weg zur Wiener Bühne geöffnet zu haben. Das mag bedeutungsvoll für Mozarts persönliches Leben gewesen sein, sein Werk hätte schliesslich auch ohne Da Ponte seinen Siegeszug von anderer Stätte aus angetreten.

Da Ponte war offenbar ein gewiegter Theatermann, nicht mehr und nicht weniger. Er wusste damals schon, dass ein gutes Buch die Voraussetzung für den Erfolg einer Oper ist, dass somit schon der Stoff selbst entscheidend ist, weil er die Möglichkeit der musikalischen Vertonung in sich tragen muss. Der Erfolg von Figaros Hochzeit in Paris stand fest; musikalische Elemente sind ohne Zweifel schon in dem Buch enthalten. So schritt Da Ponte dazu, dies Buch für Mozart, dessen musikalische Eigenart er aus der Entführung kannte, zurecht zu machen. Man sagt gewöhnlich, Da Ponte habe den „tollen Tag" von allen politischen und satirischen Elementen befreit, um aus der Dichtung auf diese Weise die rein menschlichen Seiten für die musikalische Gestaltung herauszuholen. (Schurig.) Manche behaupten sogar, der Figaro sei erst dadurch für die Vertonung möglich geworden und diese Änderungen an den Charakteren des Beaumarchais seien nicht nur zum Vorteil der Oper vollzogen, sondern geradezu deren notwendige Voraussetzung gewesen. Es ist kein Zweifel, dass vor allem Figaros Charakter unter diesem Wandel gelitten hat. Es wäre nach unserer Ansicht sehr wohl möglich gewesen, aus dem Figaro, wie ihn Beaumarchais gesehen und hingestellt hat, eine wirklich bedeutende musikalische Figur zu schaffen — wenn Mozart die Kraft besessen hätte, diesen Vorläufer der Revolution aus den Kräften seines eigenen Charakters zu gestalten. Aber Mozart war keine Kampfnatur, und nur in der Musik ein Revolutionär für seine Zeit. Nie vermochte er sich gegen hartnäckige äussere Widerstände durchzusetzen; nie kam ihm Auflehnung gegen weltliche Gewalten oder sittliche Ordnungen in den Sinn. Der Figaro Beaumarchais' war seinem Wesen fremd.

Er hätte ihm nie lebendigen musikalischen Ausdruck und sichere Wirkung verleihen können. Man braucht deshalb noch nicht anzunehmen, dass Mozart auf die Gestaltung des Textbuches Einfluss ausgeübt hätte, wie die übereifrigen Mozartschwärmer meinen. Das Textbuch Da Pontes ist im ganzen sicherlich eine selbständige Leistung. Möglich ist, dass im Texte der Arien, wahrscheinlich auch in den einleitenden Rezitativen derselben Änderungen auf Anregung Mozarts durch Da Ponte vollzogen wurden, vielleicht auch bei den Aktschlüssen, an welchen die musikalische Form starkes Interesse hat.

Will man die Arbeit Da Pontes würdigen, so liegt schon bei dem Vergleiche mit dem Original des Beaumarchais auf der Hand, dass sie kein Meisterwerk ist. Immerhin klingt aber im italienischen Urtext vieles wesentlich besser, präziser, graziöser als in der Übersetzung, welche gegenwärtig in Deutschland üblich ist. Da und dort sucht man freilich, wie auch wir bei unserer Aufführung, Verbesserungen anzubringen. Aber im allgemeinen hat doch auch heute noch Bulthaupts Wort bedauerlicherweise Geltung, dass der Text zu Figaros Hochzeit geradezu als Verballhornung bezeichnet werden muss. Früher oder später muss sich der Deutsche Bühnen-Verein entschliessen, auch für dieses Werk eine neue Übersetzung durch ein Preisausschreiben zu erlangen, welche dem Original gerecht wird, die dramaturgischen Oberflächlichkeiten und Flüchtigkeiten tilgt oder verbessert und des Geistes und der Bedeutung der Musik Mozarts würdig ist.

Im übrigen ist man in der Verurteilung des Textbuches von Da Ponte wahrscheinlich oft zu weit gegangen. Schurig urteilt kurzweg, Da Ponte habe den Witz des Galliers vernichtet und Mozart habe ihm schwerfälliges deutsches Blut verliehen. Hanslick schrieb, Mozarts deutscher Sinn habe die Buffo-Elemente der Handlung beschwichtigt und die ruhigen sentimentalen bevorzugt. Es ist ja nun eine bekannte Tatsache, dass es zu den undankbarsten Aufgaben der literarischen Betätigung gehört, ein Textbuch für einen Komponisten zu schreiben; denn, wenn die Oper Erfolg hat, so hat selbstverständlich die Musik ihn errungen und der Textdichter muss sich begnügen, eine wirksame Folie für den Musiker geschaffen zu haben; fällt die Oper aber durch, so wird stets in erster Linie das schlechte Textbuch für den Misserfolg verantwortlich gemacht. Immer ist der Textdichter im Nachteil. Die Vereinigung des Textdichters mit einem Musiker zu einem gemeinsamen Werke setzt stets voraus, dass der

Dichter sich dem Vertoner seines Werkes durch den Verzicht auf eigene Ausdrucksmittel angleicht, sich nicht unabhängig als Persönlichkeit geltend macht, sondern gewissermassen in der Seele des Musikers untertaucht. Das hat sicherlich auch Da Ponte bei seiner ersten gemeinsamen Arbeit mit Mozart versucht. Figaros Hochzeit war sein erster Versuch, sich mit einem Musiker zu gemeinsamer künstlerischer Absicht und Tätigkeit zu verbinden, welchen er bisher nur von der Bühne durch seine Entführung kennen und schätzen gelernt hatte. In der Entführung, welche die Objektivierung eines menschlichen Erlebnisses des Künstlers Mozart ist, haben die sentimentalen Elemente der Musik im Verhältnis stärkeren Ausdruck erhalten als die komischen und humoristischen; die Kraft Mozarts zur Gestaltung und Offenbarung der inneren Gefühlswelt lag offen vor aller Welt, während die humorvollen Momente, obwohl zweifellos geglückt, doch mehr in den Hintergrund traten. Da Ponte nahm diese Erkenntnis zur Richtschnur für seine Arbeit, die für Mozart bestimmt war. Seiner starken Intelligenz ist es ohne weiteres zuzutrauen ebenso wie seinem Charakter, dass er nach den seelischen Kräften des ihm gesellten Musikers die Fangarme ausstreckte, um etwas Neues, nie Dagewesenes an Wirkung zu erreichen. Von Beaumarchais nahm er die amüsante Handlung und Mozart sollte sie durch die Kraft seiner Innerlichkeit mit neuem Glanz durchleuchten. Von seinem Standpunkte aus war die von ihm eingeschlagene Taktik der Angleichung an die Psyche des Tondichters wahrscheinlich die einzig mögliche zum Erfolge. Denn Mozart trat in der Regel wahllos an seine Operntexte heran, wo und wie sie ihm geboten wurden. Für Da Ponte kam es aber darauf an, dass Mozart wirklich an einer Stelle der Dichtung Feuer fing, dass aus diesem Kristall eines ersten Interesses das Strahlengebilde herauswüchse, welches seine innere Kraft um das ganze Werk weben müsste, um zum Erfolge in der Welt zu gelangen. Kein Zweifel, dass es Da Ponte in letzter Linie auf den Erfolg ankam; aber er kannte auch die Quellen, aus welchen der Erfolg bricht, besser als die anderen. Mozarts Absicht traf sich sicher mit der Da Pontes in dem Willen, eine erfolgreiche Oper zu schreiben. Wenn Schurig sagt, das Werk sei also, mindestens von Da Pontes Seiten einer unkünstlerischen Absicht entsprungen, so muss man sagen, dass dieses Urteil zu hart ist. Kein schaffender Künstler kann des Gedankens an den Erfolg entbehren; jeder bedarf dieser Hoffnung zur Beflügelung und es ist eine

Heuchelei, das Gegenteil von den Schaffenden zu verlangen. Die Art, wie man den Stoff gestaltet, entscheidet über den Wert eines Kunstwerkes, nicht die Absicht, unter der man an den Stoff herantritt.

So übel ist im übrigen die dramatische Disposition des Textes nicht, wie ihn Da Ponte für Mozart entworfen hat:

Susanne, mehr Vertraute als Zofe ihrer Herrin, der Gräfin, ist ein Menschenkind, welchem das Gnadengeschenk der Anmut und des Mutterwitzes von den Grazien in die Wiege gelegt wurde. Figaro, der berühmte, in allen Liebesintriguen wohlbewanderte Allerweltsbarbier ist in die Dienste des Grafen Almaviva getreten und hat sich die niedliche Zofe zur Herzliebsten und Eheherrin erkoren. Schon soll die Hochzeit am festgesetzten Tage stattfinden. Der Verbindung der Beiden stehen jedoch zwei Hindernisse entgegen: ein schriftliches Heiratsversprechen, welches Figaro einst in einer Geldverlegenheit der angealterten Beschliesserin des gräflichen Schlosses, Marzelline, gegen 1000 Taler für den Fall der Uneinbringlichkeit des Schuldscheines gegeben hat, und das erotische Interesse, das der Graf selbst, der es mit der ehelichen Treue nicht allzuernst nimmt, der pikanten Kammerkatze seiner Gattin entgegenbringt. Bei seiner eigenen Verheiratung hatte der Graf dereinst feierlich auf das alte Herrenrecht des jus primae noctis verzichtet. Angesichts Susannens bedauert er das herzlich und der Mund wässert ihm gewaltig nach dem köstlichen Bräutchen Figaros. Er gönnt die jugendliche Blüte dem Domestiken nicht und verfolgt das Mädchen noch am Morgen des Hochzeitstages mit seinen Werbungen. Figaro wird von seiner Braut von den Absichten des Grafen unterrichtet und er müsste nicht Figaro sein, wenn er nicht ohne Besinnen sofort eine Liebesintrigue einleitete, mit dem löblichen Zwecke, Susanne von den Nachstellungen des gnädigen Herren zu befreien und diesen gleichzeitig seiner vernachlässigten Gattin wieder in die Arme zu führen.

Zuvor doch veranstaltet er anlässlich seines Hochzeitstages eine Huldigung der Gutshörigen vor dem Grafen als dem Beschützer der bräutlichen Unschuld, wobei der Graf nachdrücklich und öffentlich an seinen feierlichen Verzicht auf das alte schlimme Herrenrecht erinnert und hingewiesen wird. Der Graf durchschaut die geheime Absicht seines Dieners sehr wohl und entschliesst sich gegenüber diesem Versuch, seine gnädigen Neigungen für Susanne zur Seite zu schieben, in letzter Stunde,

die Hochzeit durch den Einspruch Marzellinens auf Grund des schriftlichen Eheversprechens hintertreiben zu lassen.

Susanne unterrichtet ihrerseits die schmerzlich bewegte Gräfin von den ehrenvollen Anträgen und Absichten des gnädigen Herrn auf ihre Person. Nun beginnt zwischen der Gräfin, Susanne, Figaro, dem Grafen und zwischen Cherubin, der als jugendlicher Spross eines befreundeten grossen Hauses im Schloss in Pagendiensten erzogen wird, dabei in jedes Mädchen und jede Dame verliebt ist, eine vielverzweigte Liebesintrigue. Figaro hat dem Grafen ein Billettchen zustecken lassen, dass die Gräfin des Abends im Parke ein Stelldichein mit einem Freunde haben werde. Er hofft durch die seelische Unruhe, in welche die Beleidigung seiner Ehre den Grafen stürzen soll, ihn von den Spuren seiner Braut Susanne abzulenken. Da der Graf aber trotzdem scheinbar munter auf die Jagd geritten ist, fürchtet er, dass er die Nachricht als eine haltlose Verdächtigung seiner Gattin in den Wind schlägt. Nun macht er einen weiteren Anschlag: Susanne, die Verfolgte soll selbst an den gnädigen Herrn ein Briefchen schreiben, in welchem sie ihm am Abend der Hochzeit eine Zusammenkunft im Garten vorschlägt und an Susannens Stelle soll dann der jugendliche Cherubin als Mädchen verkleidet den Grafen in den Kleidern Susannens erwarten. So entginge Susanne den Nachstellungen des Herrn in der Hochzeitsnacht und der Graf erhielte eine kleine erbauliche Lektion für seine galante Abenteuersucht. Nach einigem Zögern willigen die Gräfin und Susanne in den etwas bedenklichen Vorschlag ein. Figaro eilt fort, um die Vorbereitungen zur Hochzeit in aller Eile aber in sicherer Munterkeit zu beschleunigen. Cherubin probiert eben im vorsichtigerweise verriegelten Gemach der Gräfin unter Assistenz der schelmischen Susanne, wie er in Frauenkleidern aussehen möge, wobei er bald der Gräfin, bald Susannen verliebte Augen macht — da pocht der Graf, dem doch eine innere Unruhe die Lust am Jagen verleidet hat, an die Tür der Gräfin und findet sie ungewohnterweise verschlossen. Der Page halb entkleidet, in Weiberkleidern im Gemache der Gräfin, dazu das Billett, das Figaro dem Grafen geschrieben hat — die Situation wäre für die Gräfin im Augenblick ohne Zweifel bedenklich beim Eintritt des Grafen. Susanne versteckt Cherubin deshalb schnell entschlossen im Schlafzimmer der Gräfin, und Cherubin riegelt sich dort ein, während Susanne sich selbst im Alkoven verbirgt. Die Gräfin öffnet nach wieder-

holtem Anruf endlich dem gestrengen Eheherrn. Misstrauisch tritt er ein. Das zugesteckte Billett, die verriegelte Tür, die offenkundige Verwirrung der Gräfin machen ihm alles verdächtig. Ein polterndes Geräusch im Schlafzimmer der Gattin steigert sein Misstrauen zu erwachender jäher Eifersucht. Er will auf das Gemach losstürzen, die Gräfin verweigert ihm den Zutritt und den Schlüssel, den er für die verschlossene Türe verlangt, und schliesslich zwingt er seine Gemahlin, mit ihm das Zimmer zu verlassen, um Handwerkszeug zu holen, mit welchem er die Türe gewaltsam sprengen will.

Während dieser Abwesenheit öffnet aber Cherubin auf Betreiben Susannens die Tür, und da alle Ausgänge durch den Grafen bei seinem Weggehen versperrt worden sind, springt Cherubin mutig aus dem Fenster in den tief liegenden Garten und entkommt unversehrt. Statt des Pagen riegelt sich nun Susanne in das Schlafzimmer der Gräfin ein und erwartet mit spitzbübischem Lächeln den Wüterich. Nun mag der gnädige Herr kommen, seine Niederlage ist für diesmal besiegelt.

Als der Graf mit der Gräfin zurückkommt, gesteht ihm diese noch in ihrer Angst, dass Cherubin im Schlafgemach verborgen sei; der Graf stürzt wütend mit gezogenem Degen auf die Türe zu, um den jugendlichen Schänder seiner Ehre zu durchbohren, — da tritt ihm ruhig lächelnd Susanne aus dem Zimmer entgegen. Der Graf ist völlig sprachlos, eilt durch die Türe an Susanne vorbei, durchsucht das Zimmer, ob doch nicht Cherubin nach den Worten der Gräfin dort versteckt sei, Susanne klärt inzwischen die Gräfin rasch und heiter über die Flucht Cherubins auf, und dem Grafen bleibt nach seinem ergebnislosen eifersüchtigen Feldzug ins Schlafgemach der Gattin als Kavalier nichts anderes übrig als um Vergebung zu bitten. Da die Situation sich so sehr zum Vorteil der beiden Frauen gewendet hat, nützen sie dieselbe nach Frauenart weidlich aus. Die Gräfin, welche sonst zur Rührseligkeit neigt und durch die Angst vor dem Gatten und um das Leben Cherubins wie gelähmt war, wird plötzlich munter. Die Eifersucht des Grafen begrüsst sie als ein Zeichen seiner wiedererwachenden Liebe zu ihr innerlich mit höchstem Entzücken und so findet sie den Mut und den Witz, jetzt selbst die Gekränkte und Beleidigte zu spielen, weist den Grafen mit erheucheltem Pathos ab und nimmt ihn erst auf die demütig lächelnde Fürbitte Susannens wieder in Gnaden auf. Der Graf erhält Verzeihung und den Versöhnungskuss, nachdem er noch erfahren hat, dass das verwünschte Billett, welches ihn

in diese fatale Lage hineingeritten hatte, ihm von Figaro zugesteckt worden sei.

Der Graf stutzt und errät die Absicht Figaros. Sehr zur Unzeit kommt da Figaro selbst munter angetanzt, um mit der unschuldigsten Miene von der Welt seine Braut zur Hochzeitsfeier abzuholen. Der Graf ist zwar von der Versöhnung mit seiner Gattin her noch in einer nachsichtigen und nachgiebigen Stimmung. Aber er kann es sich doch nicht versagen, Figaro wegen des intriganten Briefchens, das ihn in solche Aufregung und in solche Verlegenheit gebracht hat, in ironisch überlegener Weise zu verhören, und ihm durch die Hinhaltung seiner Hochzeitsfreude den schlimmen Streich heimzuzahlen. Auf die Fürbitte Susannens, die ihm soeben einen wichtigen Dienst geleistet hat und der neuversöhnten Gattin will er jedoch Gnade üben und mit Figaro und Susannen, am Arm die Gemahlin, zur Hochzeitsfeier aufbrechen.

Da erscheint der Gärtner Antonio, Susannens Onkel, der bei seiner Arbeit in der heissen Sonne Spaniens gern ein Gläschen über den Durst trinkt und in seinen Aussagen daher oft die wünschenswerte Klarheit vermissen lässt, mit einem zerbrochenen Blumentopf im Zimmer und meldet seine Beschwerde: aus dem Fenster werfe man ja sonst schon viel Zeug unnützerweise auf seine schönen Blumen, diesmal aber habe man gar einen Menschen hinausgeworfen. Figaro, Susanne und die Gräfin wollen den alten Trunkenbold ohne lange Zeremonien hinausweisen, der Graf aber wird bedenklich aufmerksam. Er verhört sorgsam den Gärtner und der platzt mit seiner Vermutung heraus, dem Anschein nach sei Cherubin, der Page, aus dem Fenster gesprungen. Figaro rettet flugs die Lage, sagt, er selbst sei es gewesen, der hinausgesprungen, da er heimlich Susannens Gesichtchen bei der Gräfin gesucht und beim Nahen des Grafen wegen des Billettchens schleunigst Reissaus genommen habe. Auf alle verfänglichen Fragen des Grafen weiss Figaro mit Hilfe Susannens und der Gräfin eine Ausrede.

Der Graf aber flammt in neuem Verdacht gegen seine Gattin, gegen Susanne und gegen Figaro auf. Schändlich, wenn er hintergangen wäre, empörend, wenn seine Gattin mit der Dienerschaft gegen ihn unter einem Leder spielte, unerhört, wenn er der Herr, im Kampfe gegen seinen Diener unterliegen sollte.

Da erscheint endlich Marzelline mit ihren Beiständen, gerade zur rechten Zeit, um gegen die Verehelichung Figaros mit Susannen auf Grund

des schriftlichen Eheversprechens Einspruch zu erheben. Der Graf jubelt auf und bestimmt als Gerichtsherr, dass die Verhandlung gegen Figaro sofort stattfinden müsse. Jetzt hat er das Heft in der Hand. Er weiss, dass Figaro kein Geld besitzt, um den Schuldschein von Marzelline einzulösen, folglich ist das schriftliche Heiratsversprechen an Marzelline rechtlich gültig und die Hochzeit Susannens mit Figaro unmöglich geworden. So erhält Figaro seinen wohlverdienten Lohn für seine Frechheit, ihn, den Herrn, zu prellen versucht zu haben und Susannen, der lieblichen unglücklichen Braut, wird er die Tränen um den flöten gegangenen Bräutigam schon zu versüssen wissen.

Ratlos stehen die beiden Frauen, Susanne und die Gräfin, vor der anscheinend rettungslos verfahrenen Situation. Beide wissen, dass der Wille des Grafen für den Urteilsspruch im Prozesse ausschlaggebend sein wird und damit für das Liebes- und Lebensglück Susannens. Figaro darf von Seiten des Grafen und somit des Richters auf keine Gnade hoffen. Die Gräfin, welche jetzt selbst unter dem Verdachte steht, heute morgen mit dem Grafen ein freventliches Spiel getrieben zu haben, kann sich nicht mit Aussicht auf Erfolg für die Beiden verwenden. So bliebe nur Susanne selbst. Wie wenn sie dem Grafen schöne Augen machte? Und um Gnade für Recht böte?

Susanne kennt die Bedingung, welche der Graf ihr stellen würde. Ob sie es nochmals wagen darf, mit dem Feuer zu spielen? Figaros Vorschlag von heute morgen taucht vor den Augen der beiden Frauen in ihrer doppelten Herzensnot auf. Doch Figaro selbst darf von einem solchen Unternehmen jetzt nichts ahnen. Der Page kann nach den Ereignissen des Morgens nicht mehr als Vertreter Susannens beim Stelldichein in Betracht kommen. Da fällt der Gräfin ein mutiger Witz wie aus übermütigen Jugendtagen ein: Susanne soll zum Grafen gehen, ihm für heute Abend noch ein Stelldichein im Garten versprechen, und sich dadurch eine Bürgschaft für die Gnade des Grafen beim Urteilspruch erwerben; statt Susannens aber will sie selbst in den Kleidern ihrer Zofe den Grafen im Garten erwarten, während Susanne als Gräfin sich verkleiden soll. Kühn scheint ihr freilich was sie wagen will. Aber die Dunkelheit der Nacht wird die Täuschung begünstigen und die Hoffnung, auf diese Weise den Gatten selbst in ihre Arme zurückzuführen, beflügelt sie zu dem Entschluss, das Unternehmen ins Werk zu setzen. Susanne

zögert, dem Rat zu folgen, aber auf das Zureden der Gräfin entschliesst sie sich doch, den Grafen aufzusuchen.

Der Graf beisst auf die Lockspeise an. Endlich sieht er die Erfüllung winken, endlich sich dem Ziele nah und schon glaubt er seiner Beute sicher zu sein — da klärt ihn ein erlauschtes unvorsichtiges Wort des begehrten Mädchens zu dem eben herankommenden Figaro darüber auf, dass die Katze mit ihrem schmeichlerischen Entgegenkommen nichts anderes beabsichtigt hat, als ihn für den gefürchteten Prozess kirre und ihrem Willen gefügig zu machen. Herabgestürzt aus allen Himmeln der Liebe entschliesst er sich, dem Fallstrick sich zu entziehen und die eheliche Verbindung Susannens und Figaros durch Gerichtsurteil endgültig zu hintertreiben.

Die Gerichtsverhandlung beginnt. Die Klägerin Marzelline ist mit ihrem Rechtsbeistand Dr. Bartolo, der ihr seit langem befreundet ist, zur Stelle; desgleichen der Beklagte; Don Curzio ist der Richter und der Graf der Gerichtsherr. Das Urteil wird verkündet, wie der Graf es will: Figaro muss die Schuld von 1000 Talern an Marzelline bar bezahlen oder sie heiraten. Der Graf bestätigt das Urteil, somit ist es rechtsgültig. Figaro aber erklärt wütend und verzweifelt, dass er Marzellinen nie und nimmer heiraten werde und meldet Rekurs gegen die höhere Instanz an. Er sei diskreter, aber adliger Geburt; er habe Vorrechte des Adels und könne die Plebejerin nicht ehelichen. Als Kind sei er geraubt worden. Die Räuber hätten Gold, edle Steine, feines Linnen wie bei Grafenkindern bei ihm gefunden und am linken Oberarme trüge er ein geheimes Zeichen, ein Wappen mit einer Spatel — Marzelline schreit auf. Ein Zeichen am linken Oberarm mit einer Spatel! Dann ist ja Figaro ihr eigener Sohn, den sie einst im Geheimen Dr. Bartolo als Frucht zärtlicher Beziehungen geboren hat, Figaro, der als Kind ihr Geraubte, Figaro der wiedergefundene, lang verloren geglaubte Sohn, ihr geliebter Rafaël! Mutter und Sohn liegen sich gerührt in den Armen. Da erscheint Susanne, (welche mit Hilfe der Gräfin die Summe ihrer Ersparnisse auf 1000 Taler erhöhen konnte), um Figaro aus den Klauen der alten Wucherin loszukaufen — und erblickt Figaro in den Armen der vermeintlichen Rivalin. Schlagfertig erteilt sie Figaro die Antwort mit fünf Fingern für sein schändliches Betragen. Der Graf aber sieht wütend sein ganzes Gebäude zusammenstürzen, Susannen nach der Aufklärung in den Armen Figaros, und ver-

liert angesichts der neuen Situation völlig die Möglichkeit, etwas gegen die Hochzeit noch ausrichten zu können.

Dieser Figaro! Immer ist er ihm im Wege. Immer zieht er sich auch noch aus der kunstvollsten Schlinge! Wie war das doch heute morgen? Er hat bestimmt gelogen, als er sagte, er sei aus dem Fenster gesprungen. Sicher war es Cherubin und der freche Page steckt gewiss noch im Schlosse irgendwo verborgen. Sein Zorn flammt aufs neue auf und richtet sich wieder gegen die Gräfin. Wie wenn Cherubin wirklich bei ihr gewesen wäre? Er hat die Gattin vernachlässigt; wenn sie sich mit dem Pagen entschädigt hätte?! Er wäre verhöhnt, getäuscht, entehrt, er, der Herr, durch die Diener! Er heisst das ganze Schloss nach Cherubin durchsuchen.

Figaro und Susanne aber können sich ins Fäustchen lachen. Die Intrigue, die der Graf gegen die Hochzeit gesponnen, ist missglückt, ihre Fäden sind zerrissen. Der Graf ist und bleibt geprellt und der Pfeil, den er nach ihrem Glücke richtete, ist auf den Schützen zurückgeprallt.

Die Gräfin harrt in Unruhe der Wiederkehr Susannens. Es gilt jetzt alles zum fröhlichen und guten Ende zu führen, den Grafen in seiner verbissenen Wut zu besänftigen und seine Liebe der Gattin ebenso wie sein Vertrauen wiederzugewinnen. Susanne soll nun dem Grafen den genauen Ort des versprochenen Stelldicheins in einem Brieflein mitteilen, das die Gräfin selbst diktieren will, und dasselbe dem Grafen insgeheim zustecken, wenn sie bei der jetzt nicht mehr zu verhindernden Hochzeitsfeier den Brautschleier von ihm empfängt. Das Liebesbriefchen wird nach Zofenart statt eines Siegels mit einer Nadel verschlossen, welche zum Zeichen des Einverständnisses an die Schreiberin zurückerbeten wird.

Der Graf hat inzwischen den Gärtner Antonio, Susannes Onkel, aufgesucht, weil er von ihm noch vielleicht einen Einspruch gegen die Verheiratung seiner Nichte erhofft und dabei erfahren, dass Cherubin sicher noch im Schlosse sei. Er geht mit ihm ihn suchen und entdeckt ihn schliesslich in Weiberkleidern unter einer Schar von Bauernmädchen, die der Gräfin als Vorboten des Hochzeitszuges Rosen überreichen, neben der niedlichen Tochter des Gärtners, Barbarina, die durch ihre hübschen Augen auch schon die gräfliche Aufmerksamkeit erregt hatte. Barsch kündet der Graf dem Pagen seine Bestrafung an und wendet sich drohend gegen seine Gattin. Diese aber erklärt unbefangen vor allen Leuten, dass sie

Cherubin heute morgen zum Scherz ebenso verkleiden wollten, wie er den Pagen jetzt vor sich sehe und bittet mit der Gelassenheit der grossen Dame den Grafen, angesichts des nahenden Hochzeitszuges seine Haltung zu bewahren. Missmutig, nur von den Gefühlen und Gedanken der Rache für die erlittene Niederlage beherrscht, nimmt der Graf seinen Platz neben der Gräfin ein. Die Hochzeitsfeier beginnt. Unter den Klängen eines volkstümlichen spanischen Tanzes erscheinen zwei Brautpaare statt des einen; Marzelline und Bartolo legitimieren ihren wiedergefundenen Sohn Figaro durch nachträglichen Eheschluss. Susanne aber steckt dem Grafen, während sie vor ihm und der Gräfin kniet, um den Brautschleier zu empfangen, das mit einer Nadel geschlossene Briefchen zu. Der Graf sticht sich an der Nadel; aus seiner verräterischen Bewegung schöpft Figaro, der immer seine Augen offen hat, den Verdacht, dass ihm von irgendwem ein Liebesbriefchen im Vorbeigehen zugesteckt worden sei und lacht über den immer sich gleich bleibenden Herrn, ohne zu ahnen, dass Susanne selbst es war, die ihm das Billettchen gab. Der Graf hat, während die Zeremonie weiter ging, heimlich das Briefchen gelesen, gerät in helles Entzücken und in die heiterste Laune und verkündet laut, ein reiches Mahl und Wein in Strömen solle heute alle Hochzeitsgäste laben, ein jeder solle heut an diesem Freudentage lustig und guter Dinge sein — winkt ihm selber doch nach allen Enttäuschungen und Fehlschlägen, nach allem Ärger und aller Wut schliesslich doch für die Nacht noch der köstlichste Preis.

Der Graf eilt, die Nadel, die das Briefchen verschloss, an Susanne durch eine zuverlässige Person zurückzustellen und betraut damit die kleine, ein bischen dumme Barbarina. Diese aber verliert auf dem Wege durch einen Korridor des Schlosses die kleine Nadel und sucht sie voller Angst in der hereingebrochenen Dunkelheit. Figaro kommt mit seiner Mutter nach dem Mahle, während Susanne sich umkleidet, zufällig des Wegs und entlockt ihr leicht das Geheimnis und den Ort des Stelldicheins. Er gerät ausser sich und wilde Eifersucht entflammt ihn. Also will Susanne doch dem Grafen zu Willen sein, jetzt nachdem alles sich zum Guten gewendet hat. Welche Treulosigkeit in der Stunde vor der Vermählung — o, wenn er sich doch rächen, wenn er doch Susannen und dem Grafen Gleiches mit Gleichem vergelten könnte! Nimmt der Herr dem Diener die Frau, soll der Diener in das Reich des Herren einbrechen — das sollte die

richtige Vergeltung sein, das hiesse an einem Beispiel die Rache für alle entehrten Ehemänner vollziehen. Trotz der Warnungen seiner Mutter stürzt Figaro davon, um alle Freunde und Bekannten nach dem Parke zu bestellen und legt sich in dieser ernsthaften Verwirrung seines Herzens an dem Ort des Stelldicheins in den verschnittenen dichten Taxushecken auf die Lauer.

Da nahen im Dunkel drei Gestalten dem verschwiegenen Gartenwinkel am Springbrunnen vor dem Pavillon. Marzelline hat Susanne von dem rasenden Eifersuchtsanfall Figaros unterrichtet und ist ins Geheimnis gezogen worden. Während Figaro in der Nacht die drei Frauen nicht deutlich unterscheiden kann — trägt doch die Gräfin die Kleider Susannes und diese diejenigen der Gräfin — hat Susanne Figaros lauernde Gestalt sofort in dem Versteck erkannt. Die Gräfin verliert sich in den dunklen Gängen der Taxushecken, um den Augenblick abzupassen, in welchem der Graf erscheint; Marzelline will im Pavillon die Entwicklung der Dinge abwarten; Susanne aber will dem eifersüchtigen Geliebten inzwischen eine kleine Lektion erteilen. In der tiefen Nacht, welche über dem Parke liegt, wird Figaro kaum erkennen können, dass sie gegenwärtig in den Kleidern der Gräfin steckt; aber ihre Stimme, die wird er gewiss erkennen, und mit der will sie süss nach dem Geliebten rufen, so süss wie Nachtigallensang nach dem Abendstern. Und aus dem Dunkel flötet sie ein Lied der Sehnsucht, welches Figaro in eifersüchtige Verwirrung stürzen soll; er wird glauben, sie rufe nach dem Grafen, aber die Sehnsucht ihres Herzens verlangt nach der endlichen Vereinigung mit Figaro. Wenn er die Stimme ihres Inneren versteht, wird er schon kommen, auf sie losstürzen, entweder in wilder Eifersucht oder in bräutlicher Liebe und — dann wird er sie in den Kleidern der Gräfin finden; die Aufklärung für das Rendezvous wäre damit gegeben, die Rolle der Gräfin in den Kleidern Susannens, ebenso wie das Stelldichein erklärt, und Friede und Eintracht zwischen den Hochzeitsleuten wieder hergestellt. Und nun singt sie ein schmachtendes Lied in die dunkle Nacht, in welchem ihre Seele in einem köstlichen Duft der Unberührtheit wie in einem Hauch von aufbrechenden Rosen zu dem Geliebten hinüberschwebt. Aber Figaro versteht den Klang und das zarte Locken der Liebe nicht vor böser Eifersucht. Susanne wartet einen Augenblick gespannt und als sie die Stimme des Pagen hört, der trällernd durch die Nacht zu einem Rendezvous mit Barbarina eilt, verbirgt sie sich.

Neugierig lugt die Gräfin aus den Hecken: was will Cherubin denn hier? Der Page aber hält die Gräfin beim Näherkommen wegen ihrer Kleider für Susanne und beginnt flugs der vermeintlichen Zofe den Hof zu machen.

Figaro traut seinen Augen kaum. Eben klang doch Susannes Stimme von links aus dem Dunkel, nun steht sie plötzlich auf der andern Seite und erwehrt sich mit Mühe der Liebkosungen des Jungen. Da muss er doch heimlich näher schleichen und sich vergewissern, was da vorgeht.

In ebendem Augenblick nähert sich auch der Graf, sieht Susanne, oder vielmehr jemand in den Kleidern derselben vom Pagen bedrängt und will schnell mit einer Maulschelle den überlästigen Cherubin aus seinem Jagdgebiet vertreiben; der Page aber erkennt die Gefahr, verduftet, und an seiner Stelle fängt Figaro die Ohrfeige und zieht sich mit dieser Aufklärung zunächst in sein Versteck zurück. Von dort aus hört und sieht er, wie der Graf sein vermeintliches Bräutchen Susanne karessiert, ihr einen Brautschatz verspricht und ein Ringlein ansteckt, und mit ihr im Dunkel verschwinden will. Das macht Figaro rasend. Mit lauten schweren Fusstritten und mit verstellter Stimme macht er sich bemerkbar. Aus Furcht vor Entdeckung verbirgt sich der Graf schnell in den Hecken, die Gräfin aber in den Kleidern Susannens ergreift den günstigen Augenblick und verschwindet in den Pavillon.

Figaro tritt aus seinem Versteck. Alles ist wie ein Spuk im Dunkel der Taxusgänge lautlos verschwunden. Jetzt scheint Susanne in den Armen des Grafen zu liegen, jetzt will er das Netz über die beiden werfen und alles an den Tag bringen.

Da wird er von der Seite von Susanne mit verstellter Stimme angerufen. Das ist die Gräfin! Da sind all seine schlimmen Vorsätze von heute Abend vergessen. Er stürzt zu der Herrin hin und teilt ihr voll Empörung mit, Susanne sei mit dem Grafen, mit eigenen Augen solle sie die Frevler sehen. Seine lauten polternden Eifersuchtstiraden können die ganze Situation verderben. Susanne, die bisher mit verstellter Stimme die Gräfin gespielt hat, vergisst sich da einen Augenblick und fällt in ihren natürlichen Ton zurück, mit welchem sie ihn auffordert leiser zu sprechen.

Nun erkennt Figaro plötzlich in den Kleidern der Gräfin sein Bräutchen. Susanne aber will nun Figaro als Gräfin auf die Liebesprobe

stellen und macht ihm starke Avancen, um ihn dann selbst auf unrechten Pfaden ertappen und den Vorwurf der Untreue heimzahlen zu können. Figaro durchschaut die Schelmin und macht ihr in ihren gräflichen Kleidern übertrieben den Hof. Da reisst aber Susannen die Geduld und sie schlägt auf den Ungetreuen los. Die Versöhnung lässt nicht lange auf sich warten und ist eben im besten Zuge — da naht der Graf, welcher sein Susannchen nirgends mehr finden kann. Beide, Figaro und Susanne, wollen nun den Grafen zum Schlusse noch gehörig narren und Figaro spielt vor den Kleidern der Gräfin eine glühende Liebesszene, in welcher der Diener der Herrin seine Leidenschaft zu Füssen legt, um schliesslich von der Gräfin erhört zu werden. Das geht dem Grafen über die Hutschnur. Er hat zwar keine Waffen bei sich, aber er greift den Frevler, der seine Ehre schändet, mit den Fäusten, schreit nach Hilfe und Licht und nach Dienern. Die vermeintliche Gräfin ist bei dem erwarteten Angriff des Grafen schnell in den Pavillon geschlüpft; im Fackellichte geht der Graf daran, sie hervorzuziehen, mit ihr hebt er aber ein ganzes Nest von Verborgenen aus. Alle bitten um Verzeihung, alle weist er entrüstet ab — da erscheint die Gräfin selbst in den Kleidern Susannens auf der Schwelle mit dem Lächeln der Siegerin. Der Graf ist starr. In der allgemeinen Stille der Erwartung und der Spannung, die rings alle Gemüter gefangen hält, gibt ihm sein Herz, das vor der neuen Anmut der Gattin ebenso betroffen steht wie vor der Erkenntnis, dass er seiner eigenen Frau den Hof gemacht hat, die einzig mögliche richtige Antwort ein: er bittet herzlich um Verzeihung, und die Gräfin gewährt sie ebenso herzlich. Nun ist in der Hochzeitsnacht das Glück für Alle aufgegangen. In Lachen und Singen, Tanzen und Springen endet der tolle Tag mit fröhlicher Hochzeitsfeier.

Man darf diese Handlung durchaus nicht mit derjenigen des Beaumarchais vergleichen; sie folgt ihr nur in den gröbsten Zügen und bedarf zum Verständnis mancher dramatisch psychologischen Notbrücken, die der Beurteiler selber für sich bauen muss, um zur Einsicht in die dramatische Szenenführung zu gelangen. Figaro selbst ist der Bedeutung entkleidet, die er bei Beaumarchais besitzt und Susanne ist mehr in den Vordergrund geschoben.

Der sentimentale Charakter der Handlung ist stärker betont und der burleske der Komödie gemildert. Das Werk ist des romanischen

Figaros Hochzeit
Der Graf.
Jagdanzug
4 L

Figaros Hochzeit
Der Graf
Fortkostan

Charakters fast ganz entkleidet, spielt nur mehr zufällig bei Sevilla und könnte ebensogut auf einem deutschen Fürsten- oder Herrensitz in der Nähe von Wien sich abspielen. Es ist seltsam, dass Figaros Hochzeit durch einen Italiener einen deutschen, mehr noch einen österreichischen, wienerischen Anstrich erhalten hat. Diese Veränderung des Kolorits durch Da Ponte, der im Don Juan die romanische Gefühlswelt so ausgezeichnet traf, ist ganz gewiss nicht unabsichtlich erfolgt, sondern auf dem Wege der Einfühlung in die Künstlerpersönlichkeit Mozarts bewusst vollzogen worden. Von diesem Standpunkte aus gewinnt man für die Beurteilung des Da Ponte'schen Buches eine neue, und wie uns scheinen will, wichtige Einsicht. Das soll uns nicht blind gegen die Fehler der dramatischen Konstruktion an sich machen.

Der Hauptfehler der Handlung ist, dass sie in der Mitte auseinanderbricht, und der ganze vierte Akt eigentlich überflüssig ist. Nach der Gerichtsverhandlung, in welcher Figaro nach altem Komödienrezept sich als der Sohn der heiratslustigen Marzelline entpuppt, ist die ganze Intrigue des Grafen zerrissen und es bleibt folgerichtig nur mehr der glückliche Ausgang und Vollzug der Hochzeitsfeierlichkeiten zwischen Figaro und Susanne. Die neue Intrigue, welche Susanne und die Gräfin gegen den Grafen eingeleitet haben mit der Verabredung des Stelldicheins im Garten, ist durch den Ausgang der Gerichtsverhandlung überflüssig geworden. Ihre Fortsetzung hat nur dann einen Sinn, wenn die Gräfin einen neuen Anlass und begründete Notwendigkeit erhält, das Spiel zu Ende zu führen. Die dramatische Situation hat sich aber für die Gräfin seit dem Erscheinen Antonios und seit dem Einspruch gegen die Hochzeit nicht geändert. Sie steht unter dem Verdachte, Cherubin am Morgen in ihrem Schlafgemache aus Furcht vor der Entdeckung durch den Grafen eingeschlossen zu haben und dann, nach der Entfernung desselben durch einen rätselhaften Sprung aus dem Fenster, dem Grafen eine unwürdige Komödie vorgespielt zu haben. Da Ponte fühlte diese Lücke. Der Graf stürzt nach der Gerichtsverhandlung davon, um Cherubin zu suchen. Der ist aber in die eigentliche Handlung nur ganz oberflächlich verflochten. Um die Fortsetzung der Handlung an diesem Punkte durch die Eifersucht des Grafen besser verständlich zu machen, hat Da Ponte Cherubin schon im ersten Akte dem Grafen auch bei Susanne in den Weg gestellt und ihn dort unter dem Sessel finden lassen. Er brauchte nach der Gerichts-

verhandlung eine Ablenkung der verbissenen Wut des Grafen auf die Gräfin, um die Fortsetzung der Intrigue von seiten der letzteren zu motivieren. Der Hauptzweck der Intrigue, der zuerst war, Susannen die Einwilligung zur Vermählung von Seiten des Grafen zu verschaffen, musste nun der werden, die Gräfin mit dem Grafen zu versöhnen. Da Ponte meinte nun, wenn der Graf Cherubin wirklich fände, so wäre damit für ihn die vermeintliche Untreue der Gräfin erwiesen, und die Umbiegung des gräflichen Zornes auf die Gattin genugsam deutlich zu machen. Das ist aber nicht der Fall. Cherubin ist schon zu lange aus unserem Gesichtskreis verschwunden, kein würdiger und ernst zu nehmender Rivale des Grafen bei der Gräfin, und des Grafen Wut auf die Gemahlin wegen des Verdachtes eines Abenteuers mit einem halben Kinde wirkt höchstens lächerlich, ist aber nicht als dramatisches Mittel an diesem Platze zu verwerten. Überdies macht die Gräfin mit dem einzigen Wort, sie hätten den Pagen heute morgen wie jetzt zum Scherz verkleiden wollen, die ganze Eifersucht des Grafen hinfällig. An dem dünnen Fädchen eines Liebesbriefchens, das seinen Sinn und seinen Zweck verloren hat, wird die Handlung weitergeschleppt. Dies ist der Grund, warum der Figaro so schwer erträglich lang wirkt. Für den vierten Akt besteht keine dramatische Notwendigkeit mehr und das reizvollste Spiel entschädigt auf der Bühne nicht für den Mangel dramatischer Notwendigkeit.

Und doch wäre im Stoffe selbst sehr wohl die Möglichkeit zu einer neuen dramatischen Verknotung gelegen. Käme Susanne bei der Gerichtsverhandlung mit den 1000 Talern und mit der Mitteilung an, dass die Gräfin ihr das Geld zur Einlösung des Schuldscheins und Figaros gegeben habe, so hätte sich die Szene mit geringfügigen Änderungen so schürzen lassen, dass sich die ingrimmige Verbitterung des Grafen über die Vereitelung seiner Pläne und die Durchkreuzung seiner Absichten jetzt hauptsächlich gegen die Gräfin richten müsste. Dann hätte die Fortsetzung der Intrigue einen Sinn und behielte den Zusammenhang mit der Haupthandlung.

Mozart freilich hat sich durch solche dramatische Erwägungen seine Freude an der neuen Aufgabe nicht vergrämen lassen. Gerade das Sextett der Gerichtsverhandlung, „die dramaturgische Achillesferse seines eigenen Stückes“ (Schurig) war Mozarts Lieblingsnummer im ganzen Figaro.

Der ganze Entwurf Da Pontes kam seiner musikalischen Natur dank Da Pontes Einfühlung in sein Wesen weit entgegen. „Sentimentalität und Burleskerie mischen zu können, ist allenthalben Mozarts innigstes Behagen. Unter Tränen lachen zu dürfen, das ist sein wahrstes, liebstes Element“ (Schurig). Figaros Hochzeit ist hierin wie eine Vorstufe des Don Juan anzusehen, in welchem tragische und komische Elemente mit vollem Bewusstsein gemischt sind. Im Figaro fand Mozart aber auch die willkommene Gelegenheit, ein musikalisches Abbild des Lebens seiner Zeit zu gestalten. Mag diese Welt voller Selbstsucht und sinnlicher Gelüste gewesen sein; er sah sie anders. „Er träumte sich an ihr vorüber. Und so ist das Frivole und Brutale zu Grazie und Spiel, das Trübe und Traurige zu Rührung und Wehmut gewandelt. Wir vergessen, dass der Lebenskreis aller dieser Gestalten keine Ideale, keine höheren Ziele, keine grüblerischen Probleme, keine seelischen Weiten hat. Die Macht der Mozartischen Verklärung ist so stark, dass wir am Figaro nichts geniessen als die Grazie einer imaginären, lichten, losen Welt, an deren köstliche Wunder unsere Phantasie mit verliebtem Eifer glaubt. Sie schwinden mit dem Untergang der Sonne, die sie mit goldenem Schein umspielt. Und diese Sonne ist Mozarts Musik.

Mozart hat das Füllhorn der Grazie eines Rokokokünstlers über Da Pontes Frivolitäten ausgeschüttet. Nie in seinem Leben ist Mozart in dem Masse Kind seiner Zeit gewesen wie beim Schaffen dieser Oper. Der Figaro hat ihn zum Bruder Watteaus gemacht.“ (Schurig.)

Was aber Mozart besonders an dem Buche gereizt haben mag, ist die Vielfältigkeit und Vielgestaltigkeit der Liebesempfindung, in die er sein Herz wie in vielen Kanälen ausströmen konnte. Neben der galanten Abenteuersucht des Grandseigneurs mit seiner brutalen sinnlichen Begierde steht die traumhafte, triebhafte Liebessehnsucht des Knaben Cherubin mit allen süssen Torheiten der Entwicklungsjahre; neben der etwas resignierten Neigung der grossen Weltdame zu dem ungetreuen Gatten die quellfrische gesunde Sinnlichkeit Susannens in der glücklichen Verbindung mit Schalkhaftigkeit und Mutterwitz. Daneben die groteske Heiratssucht der alternden Marzelline, welche in die Gefühle befriedigten Mutterglückes umschlägt. Ein Kaleidoskop der erotischen Beziehungen, welches er mit den magischen Beleuchtungen des musikalischen Ausdruckes durchfluten konnte. Und all das zusammengefasst durch eine wohl etwas brüchige, aber im ganzen

gewiss amüsante Handlung, das musste ein Fest für Mozarts Schaffenskraft, die niemals ruhte, sein.

Mozarts Figaro soll nach unverbürgter Nachricht Da Pontes in sechs Wochen geschaffen worden sein. Wahrscheinlich ist er in Wien in der Zeit vom Juli bis November 1785 entstanden. Die Ouvertüre ist zuletzt, wohl im April 1786, komponiert worden. Figaros Hochzeit hat dann nach der Uraufführung am 1. Mai 1786 in Wien nur acht Wiederholungen erlebt, kam aber 1789 wieder zum Vorschein. Den Weg in die Welt hat der Figaro aber nicht eigentlich von Wien, sondern von Prag aus angetreten. Erst dort war der Erfolg durchschlagend. „Hier wird, so berichtet er selbst, von nichts gesprochen als vom Figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen, gepfiffen als Figaro; keine Oper besucht als Figaro und ewig Figaro. Gewiss grosse Ehre für mich!"

Der Figaro hat allgemein auf den deutschen Bühnen Bürgerrecht erworben trotz der miserablen Übersetzung, in welcher er heute gespielt wird. In der Regel zeigen die Aufführungen des Werkes mehr den sentimentalen als den komischen Charakter der Oper. Das liegt teils im Werke selbst, teils aber an der Inszenierung. Seit man den Figaro im Rokokokostüm spielt — der erste, der diesen Gedanken hatte und zur Ausführung brachte, war Stägemann in Leipzig — ist auch die Neigung zu bemerken, die Bühnenvorgänge allzusehr ins Graziöse und Spielerische hinein zu verfeinern. Ganz gewiss soll die Anmut des Werkes hervorgehoben werden; aber es gibt auch in diesem Rokoko der Darstellung eine Kitsch-Manier, welche den süsslichen Charakter auf Kosten der Wahrheit betont und die Wichtigkeit der zart geschwungenen und verschnörgelten Linie über den seelischen Ausdruck stellt. Die Wirkung des Figaro wird aber desto lebendiger und wahrer, je mehr es die Darstellung versteht, die spielerischen Aufgaben mit dem aparten Reiz kapriziöser Persönlichkeit zu erfüllen. Die Menschlichkeit, die innere Wahrheit der Figuren muss überall durchleuchten. Es gibt keinen zuverlässigeren Führer zur Erreichung dieses Zieles als die genaue Kenntnis der musikalischen Gestaltung, denn die Musik enthüllt stets das innere Wesen der Figuren. Wenn man die Aufmerksamkeit unverwandt darauf richtet, ergibt sich auch von selbst eine lebendige Bühnenwirkung im Figaro unter stärkerer Betonung des komischen und burlesken Elementes. Es erscheint also gar nicht so ausgemacht zu sein, was Hanslick vom Figaro schrieb, dass Mozarts Werk

uns mehr das Ideal einer vollkommen schönen Musik als einer komischen Oper dünke, und dass alles Lustspielmässige und Komische darin sich wirksamer, sprudelnder denken liesse. Ganz gewiss trägt das „auffällige Vorwalten des zweiteiligen Taktes“ dazu bei, dem Werk einen etwas bedächtigeren und ruhigeren Charakter zu geben und sicher wirkte die starke Verwendung der langsamen und gemässigten Tempi in dieser Oper in gleichem Sinne. Aber muss denn jeder zweiteilige Takt notwendig einen ruhigeren und bedächtigeren Ausdruck bringen? Hängt das nicht wesentlich von dem musikalischen Leiter der Aufführung ab? Je mehr dieser das Tempo sinngemäss belebt, desto reicher wird die Abwechslung sein, desto flüssiger der Eindruck der dramatischen Handlung. Nichts ist qualvoller auf der Bühne für moderne Menschen, als wenn die Handlung in der Verbreiterung des sentimentalen Ausdrucks kleben und die dramatischen Siebenmeilenstiefel, mit denen jede Handlung vorwärts drängen muss, im Sumpfe der Gefühlsduselei stecken bleiben.

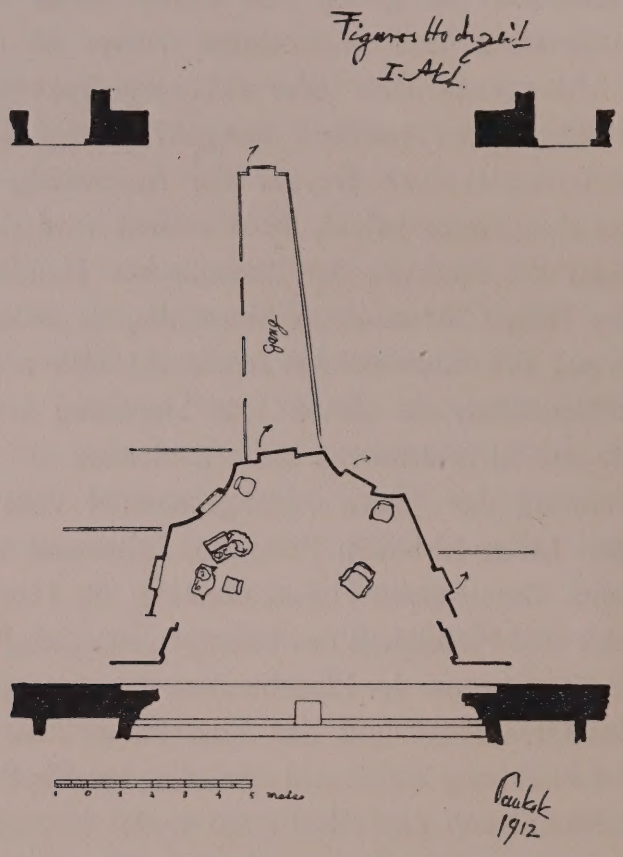
Die Aufführung des Figaro verlangt sowohl vom szenischen als vom musikalischen Leiter lebhaften Fluss des Zeitmasses und des dramatischen Geschehens, sinngemässe Herausarbeitung der Handlungsmomente in der Deutlichkeit und Flüssigkeit des Dialoges, Betonung der menschlich charakteristischen Eigenheiten der Einzelfiguren, Abwägung der Bedeutung derselben für das Gesamtbild und den Zusammenschluss aller lyrischen Momente mit der Handlung durch den schwebenden Rhythmus geistigster Heiterkeit. Ein Misanthrop darf den Figaro weder inszenieren noch dirigieren. Und nichts kann das Werk mehr schädigen als metronomische Taktschlägerei.

Figaros Hochzeit wurde zur Eröffnungsvorstellung unseres neuen „Kleinen Hauses“ im September 1912 bestimmt.

Professor Pankok hatte schon bald nach der Entführung mit den künstlerischen Entwürfen für den äusseren Bühnenrahmen und die Kostüme in seinen Vorarbeiten begonnen. Die Ausführung der plastischen Dekorationen erfolgte ebenso wie der Gewänder in den Werkstätten der Königlichen Hoftheater unter der Leitung von Professor Plappert, Maschineriedirektor Pricken und Garderobedirektor Pils.

Das Ziel unserer Inszenierung war, in einem köstlichen künstlerischen Rahmen, der für diesen Zweck und für dieses Werk des Prunkes nicht entbehren durfte, den lustspielmässigen Charakter von Figaros

Hochzeit, welcher auf den deutschen Bühnen allzuhäufig vernachlässigt wurde, in dem intimen neuen Kleinen Hause nach Möglichkeit lebendig werden zu lassen. Hofkapellmeister Erich Band übernahm die musikalische Leitung, während mir die Verantwortlichkeit für die Inszenierung zufiel.



Grundriss des I. Aktes

Nach der Ouvertüre teilte sich der grünseidene Vorhang im ersten Takte des Allegro No. 1 und zeigte ein im Eckturm des gräflichen Schlosses bei Sevilla gelegenes, im Aufriss interessant gegliedertes Vorzimmer. Zur Rechten führte eine Türe zu dem von der Gräfin bewohnten Flügel des Gebäudes, ungefähr in der Mitte eine andere Türe in den sichtbaren Korridor, welcher sich vor den Gemächern des Grafen hinzog. Zwischen beiden Türen führte eine dritte aus der Rundung des Treppenhauses in das Gemach. Zur Linken sah man durch zwei hohe Fenster den tiefblauen Himmel des Südens. Die Tapeten waren etwas verblichen, an den Wänden prangten alte Kinderporträts des Velasquez. Vom Plafond hing ein eingebundener Kronleuchter. Vor dem Fenster im linken Vordergrund stand

Figaros Hochzeit
Don Curzio

Figaros Hochzeit
Diener

ein kleiner Barocktisch, mehrere Stühle an den Wänden und rechts ein grosser alter Wappenstuhl mit barocken Rücken- und Armlehnen.

Figaro und Susanne standen im Zimmer und zwei Hausdiener trugen gleich in den ersten Takten des Allegro einen grossen Lederkoffer aus den Gemächern der Gräfin herbei, stellten ihn neben den Tisch zur Linken und öffneten ihn. Er enthielt die Hochzeitsgeschenke der Gräfin an ihre Zofe Susanne, nach alter Sitte Wäsche, Handschuhe und einen Festtagshut. Während Figaro seine Messkünste übt, wühlt Susanne entzückt in den Geschenken und entnimmt sofort den Hut in weiblicher Eitelkeit dem Koffer, um ihn vor dem Spiegel zu probieren. Das Allegro des Duetts floss ohne die üblichen Dehnungen an den Fermaten in aller Munterkeit der inneren und äusseren Sorglosigkeit dahin, welche den Auftakt zu den dramatischen Geschehnissen gibt. Die anschliessenden Nummern der Zwiesprache zwischen den beiden Liebesleuten erfordern neben grosser Deutlichkeit der Sprache lebhafteste schauspielerische Ausgestaltung, insbesondere müssen die Wiederholungen, wenn sie richtig wirken sollen, in mannigfacher seelischer Nüancierung vorgetragen werden. Dabei wird mimische Durchbildung und wechselnder Gesichtsausdruck bessere Dienste leisten als allzugrosse Unruhe der körperlichen Bewegung. Feiner Stil der Komödie setzt natürlich ein intimes Haus voraus, in welchem das mimische Detail nicht verloren geht. Aber deshalb verlegten wir gerade den Figaro in unser Kleines Haus, um das künstlerische Personal von Anfang an darauf zu erziehen. Die Cavatine Figaros im Dreiviertel-Takt (No. 3) Allegretto darf auch in der Darstellung nicht zu lebhaft und unruhig begonnen werden, sondern muss den Charakter innerer Überlegung und gespannten Nachdenkens zur Schau tragen. Im Zweivierteltakt des Presto muss die Aktion mit kleinen Finger- und Handbewegungen wie mit kleinem und spitzigem Ton im Piano beginnen und darf sich nur langsam, aber sehr beschwingt von innerlicher Leichtigkeit, mit dem crescendo zu grösseren Gesten und pastoserem Tone steigern. Die Wiederaufnahme des Tempo primo im Dreivierteltakt muss so graziös und elastisch als möglich erfolgen, ohne dass Figaro dabei sich zu sehr in puppenhaften Rokokobewegungen verliert. Der Entschluss, sich gegen den Grafen zu wehren und den Kampf mit ihm aufzunehmen, muss, weil er dramatisch wichtig ist, aus aller Drolerie herauszulesen sein. Beim Abgang in das Treppenhaus stösst Figaro mit dem etwas behäbig korpulenten

Dr. Bartolo in der Türe zusammen und sucht, als er neben ihm zu seinem Erstaunen Marzelline gewahrt, schleunigst mit drolligem Entsetzen das Weite. Marzelline aber, ein Papier in der Hand, sieht Figaro mit komisch verliebtem Lächeln nach, während Bartolo prustend nach dem Zusammenstoss und etwas kurzatmig vom Treppensteigen, ins Zimmer tritt. Marzelline gibt den Schuldschein Figaros, den sie in der Hand hält, an Bartolo und entfernt sich durch die Türe in den Korridor, um aus ihrem Zimmer die weiteren Papiere zu ihrer geplanten Verehelichung herbeizuholen. Die Arie Bartolos wird so in ihrem ersten Teil zum Monolog. Erst im 30. Takte kommt Marzelline zurück, reicht ihm die übrigen Dokumente, in welchen Bartolo eifrig blättert, ohne zu einem klaren Urteil kommen zu können. Die Figur Dr. Bartolos ist etwas stiefmütterlich im Buche bedacht und ruht in ihrer Wirkung gänzlich auf der schauspielerischen Ausgestaltung durch den Darsteller.

Marzelline hat bei ihrem Wiederkommen die Türe zum Korridor offen gelassen. Nun sieht man Susanne durch denselben kommen. Sie trägt einen seidenen Mantel der Gräfin, an welchem sie etwas zu nähen hat, über dem Arm, hängt ihn an die Stuhllehne und fängt sofort an mit Nadel und Faden zu hantieren, während der kleine musikalische Dialog mit ebenso spitzer Zunge sich zwischen den beiden Rivalinnen abspielt, und will schliesslich, um weiteren unerquicklichen Auseinandersetzungen zu entgehen, davonlaufen, als Marzelline ihr an der Türe den Weg vertritt. Das Duettino Nr. 5 Allegro muss von beiden Darstellerinnen mit aller liebevollen Bosheit, deren sie fähig sind, herausgearbeitet werden. Auch hier tun charakteristische kurze und kleine Bewegungen im Gegensatz zu dem komischen expansiven Ausbruch der Marzelline nach dem unverzeihlichen Vorwurf überreifen Alters, bessere Dienste als vieles Hin- und Herrennen. Zum Schluss fällt Marzelline halb ohnmächtig vor Wut in den grossen Lehnstuhl und schnappt nach Luft. Susanne holt vom Tisch ein Flacon und hält es ihr unter die Nase. Voll Entrüstung erhebt sich Marzelline schnell aus ihrer Ohnmacht, rennt zur Türe und schlägt sie Susannen vor der Nase zu.

Cherubin steckt den Kopf durch die Tür vom Treppenhaus ins Zimmer mit einem Anflug von charmanter, halb kindlicher, halb koketter Trauer, die den hochaufgeschossenen Sechzehnjährigen mit den grossen Augen und dem gebundenen braunen Haar vortrefflich kleidet. Susanne

Figaros Hochzeit
Dr. Bartolo

Figaros Hochzeit
Susanne
1912

lässt sich in den grossen Stuhl nieder und näht. Cherubin setzt sich zu ihr auf die Lehne des Stuhles, wobei er versucht, den Arm um Susannchen zu legen. Lächelnd steht diese auf und geht zum Tisch, um auch an dem blauen Haarband der Gräfin etwas zu nähen. Die Szene, in welcher Cherubin Susannen das Band entreisst, während Susanne es ihm wieder entwinden will, muss sehr lebhaft in der Bewegung sein, um die richtige Einleitung zu dem fliegenden Tempo und dem leidenschaftlichen Ausdruck der folgenden Arie Cherubins (No. 6 Allegro vivace) zu bilden, welche wie in einem ersten Taumel der Liebe vorgetragen werden muss. Am Schlusse stürzt Cherubin auf Susanne zu, welche mit lächelndem Staunen dem Ausdruck des Pagen folgte, fasst sie schnell beim Kopfe und raubt ihr einen Kuss.

Man hört Schritte den Gang herauf kommen, Susanne springt ängstlich nach der Tür und Cherubin flüchtet hinter den Sessel, während der Graf im Jagdkostüm eintritt und Susanne bei der Hand nimmt. Er zieht sie gegen den Sessel hin und setzt sich in denselben, während er mit heissem Ausdruck aber leise, in verstohlener Glut Susannen seine

Zimmer des I. Aktes

Liebesworte zuflüstert, streckt der neugierige Page seinen Kopf oben über die Rücklehne des Stuhles. Vom Treppenhause tönt da die laute Stimme Basilios — der durchs Schlüsselloch gesehen, nichts bemerkt hatte und sich nun für alle Fälle bemerkbar machen will. Der Graf steht schnell auf, geht zur Türe und blickt in den Korridor, der Page schlüpft inzwischen schnell in den Stuhl und unter den seidenen Mantel; Susanne bedeutet dem Grafen schnell, dass Basilio vor der Tür zum Treppenhaus stehe und der Graf, der das Feld doch nicht räumen will, tritt hinter den Stuhl. Die Aktion muss blitzartig schnell vollzogen werden, Hast und Angst muss im Ausdruck Susannens herrschen. Basilio bringt seine Bemerkungen mit einer unverschämten Vertraulichkeit und einer anzüglichen Schärfe vor. Der Graf tritt mit seinem „Was sagt alle Welt!“ plötzlich vor. Basilio antwortet nur mit einer tiefen Reverenz, während der Graf mit unterdrückter Wut auf Basilio losgeht. Mit einer verlegenen Verbeugung will sich Basilio zurückziehen, da sieht er Susannen, welche einen Ohnmachtsanfall fingiert, um die Lästigen los zu werden, wanken und eilt ihr zu Hilfe. Mit Unterstützung des Grafen will er Susannen auf den grossen Armstuhl, in welchem Cherubin verborgen ist, niederlassen, da wird Susanne schnell wieder munter. Der Graf beklagt sich über den Pagen und da er lebhaft schildert, wie er Cherubin bei Barbarina unter einer Decke fand, zieht er demonstrierend den seidenen Mantel vom Stuhle und der Page, den Finger im Munde, die Augen etwas ängstlich zum Grafen emporgerichtet, kommt zum Vorschein und bleibt ruhig sitzen.

In seiner Überraschung lässt der Graf den Pagen ruhig an seinem Platze und will nur schnell Basilio nach Figaro schicken, damit der sehe, wen Susanne bei sich verborgen habe — da kommt schon Figaro selbst mit den Landleuten, Bauern und Bauernmädchen, um dem gnädigen Herrn als dem Beschützer der Unschuld seinen Verzicht auf das Herrenrecht anschaulich und nachdrücklich in die Erinnerung zu bringen. Die Männer haben einen grossen Kranz aus grünen Zweigen gewunden, der eine Bandschleife mit der Inschrift: „Der Grossmut unseres Herren“ trägt und die Mädchen tragen Sträusse von weissen Lilien als dem Sinnbild sicherer Keuschheit, welche sie dem Grafen mit Handküssen überreichen. „Was soll die Komödie?“ fährt der Graf Figaro herrisch an, fasst sich aber sogleich und erklärt mit gemachter Würde, er habe ja nur der Natur ihre Rechte zurückgegeben. Die Bauern rufen evviva, Susanne und Figaro ver-

Figaros Hochzeit
Cherubin
als Offizier

Figaros Hochzeit
Cherubin
als Page

Figaros Hochzeit

Figaros Hochzeit

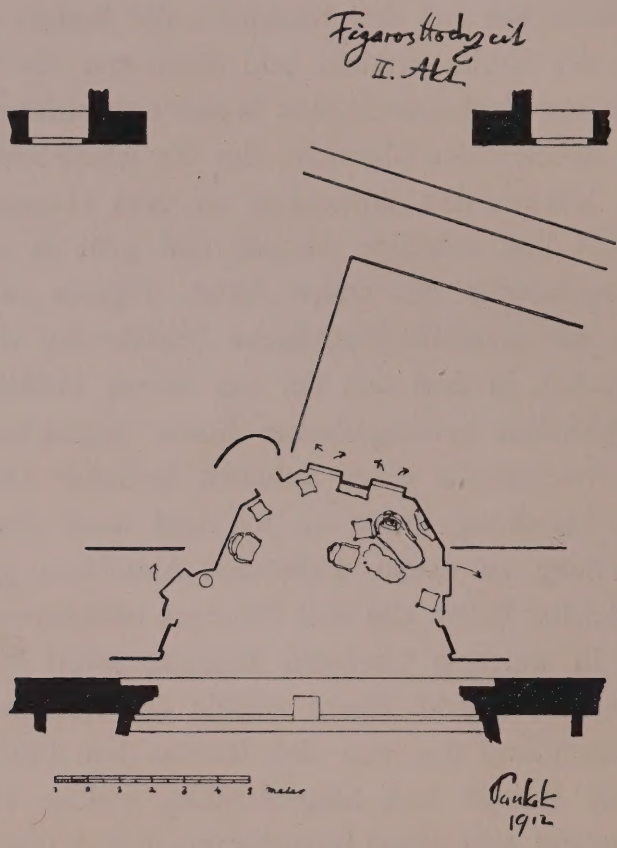
neigen sich feierlich vor dem gnädigen Herrn. Der Graf aber will unter dem Vorwande, eine feierliche Hochzeit vorzubereiten, Aufschub gewinnen, um den Einspruch Marzellinens gegen die Heirat jetzt erst recht nach diesem unverschämten Überfall ins Werk zu setzen.

Pankok hatte hier mit den Kostümen der Bauern einen stark farbigen Eindruck des Bildes erreicht und damit war die Wichtigkeit der kleinen Szene in der dankenswertesten Weise unterstrichen.

Um den unbequemen Cherubin, der die ganze Szene mit Susanne mitangehört hat, loszuwerden, ernennt er ihn zum Hauptmann in seinem Regiment, befiehlt ihm sofortige Abreise und geht in seine Gemächer. Die berühmte Schlussarie des ersten Aktes, Figaros „non piu andrai" in der Mozart „die musikalisch-poetische Schilderung des inneren Zustandes gegeben hat, in dem sich der aus seinem tändelnden verliebten Traumdasein urplötzlich herausgerissene Knabe angesichts des ihm nun bevorstehenden Tatenlebens eines Soldaten befindet" (Schurig) hat mit der eigentlichen Handlung nichts zu tun und muss desto mehr durch lebendige Darstellung zu einem wirksamen Aktschluss gestaltet werden, an welcher in gleicher Weise alle drei Personen teilnehmen müssen. Dem üblichen Spiel, in welchem Cherubin Susanne sofort mit Umarmungen und Küssen überfällt, sobald Figaro zufällig den Rücken wendet, gaben wir mit der Verwendung des von den Bauern dem Grafen überreichten Kranzes als einer Kampf- und Siegestrophäe, welche Figaro Cherubin prophetisch überreicht, eine kleine Bereicherung, indem Cherubin den Kranz zum Schlusse über Figaros Haupt um dessen Arme wirft, um ihn zu fesseln, während er Susanne einen Kuss raubt.

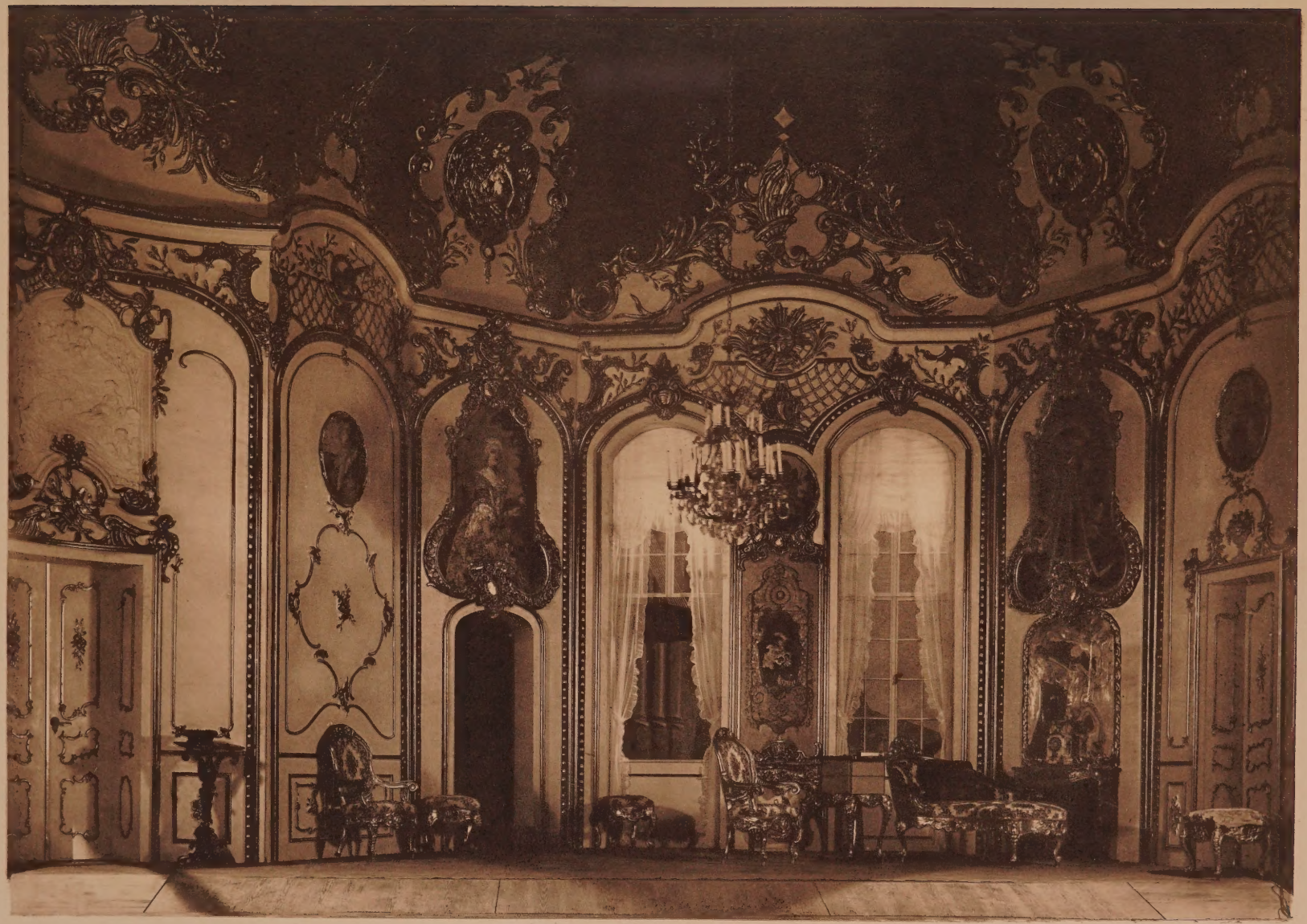
Im zweiten Akte haben wir darauf verzichtet, wie es bei modernen Figaroinszenierungen öfters versucht wurde, die Szene in das Schlafgemach der Gräfin zu verlegen. Es ist wahr, dass die Damen jener Zeit nicht nur im Schlafzimmer, sondern auch im Bett und im Bad Besuche empfangen haben. Aber die Handlung spielt nicht in einer der grossen Hauptstädte, in welchen sich jene merkwürdigen Sitten herausgebildet hatten, sondern auf einem Schlosse, einem Landsitze etliche Stunden von Sevilla, auf welchem die Familie unter sich war und nicht im grossen weltstädtischen Verkehr stand. Ausserdem ist die Wirkung der dramatischen Vorgänge stärker, wenn Susanne den Pagen im Schlafgemach der Gräfin versteckt und die Gräfin den Zutritt zu demselben dem Grafen verweigert, als

wenn irgend ein Kabinett neben dem offiziellen Schlafzimmer zum Verstecke dient. Wir schufen also für die Szenen des zweiten Aktes, in welchen der Lustspielcharakter der Handlung am meisten herauszuarbeiten war, ein möglichst intimes Boudoir neben dem Schlaf-



Grundriss des II. Aktes

gemach der Gräfin. Der im Aufriss in vielfachen Ecken gebrochene Raum war in der Hauptwirkung auf Weiss und Gold in der elegantesten und zierlichsten Rokokoform gestellt. Ein hoher gewölbter Plafond mit vergoldeten Stuckornamenten gab einen luftigen Abschluss; das Mobiliar war in Grün und Gold gehalten. An den Wänden hing ein lebensgrosses Portrait des Grafen im Jagdkostüm, und stark farbige Blumenstücke schmückten den Raum über den Türen. Durch zwei hohe Fenster flutete das Sonnenlicht in das Zimmer; zwischen den Fenstern lag ein Kamin, über diesem prangte eine entzückende Malerei. Durch die weissen Fensterbögen sah man aus dem vorspringenden Eckgemache auf eine schräggestellte Seitenfront des Schlosses und in den tiefer liegenden Garten, welcher mit einer niederen Mauer und einem kleinen Pavillon abgeschlossen



Figaros Hochzeit. II. Akt.

war. Jenseits der Mauer zeigten zwei Fronten ein auf halber Höhe gelegenes lauschiges Dörfchen zwischen Feldern und Wäldern. Links im Vordergrund führte eine Doppeltüre ins Schlafgemach der Gräfin; im Hintergrund sah man einen offenen Alkoven, welcher mit einer gelbseidenen Portiere halb verhängt war. Rechts vorne war die Eingangstür und der allgemeine Auftritt.

Pankok hat mit diesem Rokoko-Boudoir ein Meisterstück der Innenarchitektur mit feinster Stilempfindung und Raumwirkung geschaffen, fast zu schön für eine immerhin vergängliche Theaterdekoration. Jedoch wurden die Arbeiten in unseren Werkstätten mit solch liebevoller Sorgfalt und Genauigkeit in dauerhafterem Materiale als sonst ausgeführt, so dass man hoffen darf, dass dieses Kabinettstück der Dekorationskunst uns längere Zeit erhalten bleibt.

Angesichts der ausführlichen dramatischen Inhaltsangabe des zweiten Aktes, welche wir oben gegeben haben, erübrigt sich hier wohl eine Aufzählung der einzelnen Szenen. Die Gräfin stand in weissen Spitzen am Fenster im Sonnenlichte bei der Öffnung des Vorhanges. Susanne kam aus dem Schlafzimmer der Gräfin mit dem seidenen Mantel, unter dem Cherubin versteckt gewesen. Der Page erschien in diesem Akte schon als Offizier gekleidet, in scharlachrotem Schossrock mit orangefarbenen Aufschlägen und sämisch ledernen Stiefeln. Als er seine Romanze sang flutete das Sonnenlicht um ihn wie eine flammende Aureole glühender Jugendlichkeit. Auf die rhythmische Durchbildung seiner Bewegungen während der Arie (No. 12) der Susanne, eines der himmlischsten Stücke, die Mozart je geschaffen hat, wurde besondere Sorgfalt verwendet; im Terzett (No. 13) erschien Susanne hinter der Portiere des Alkovens; das Allegro assai des Duetts (No. 14) zwischen Susanne und Cherubin bedarf besonders genauer Durchbildung in der rhythmischen Körperbewegung der Darsteller, akkuratester musikalischer Ausführung und einer Selbstverständlichkeit in der Wirkung, welche nur durch genaueste Proben erzielt werden kann. Vom Finale an (No. 15) muss der lustspielmässige Charakter der Handlung mit aller Bestimmtheit von der Darstellung ergriffen und festgehalten werden. Namentlich die Szene, in der der Graf von seiner Gemahlin im Verein mit Susanne zum Besten gehalten wird, muss mit der übertriebenen Pose des sich beleidigt Stellens völlig erheiternd wirken, so dass sich das Behagen des Zuschauers unzweifelhaft einstellt. Der

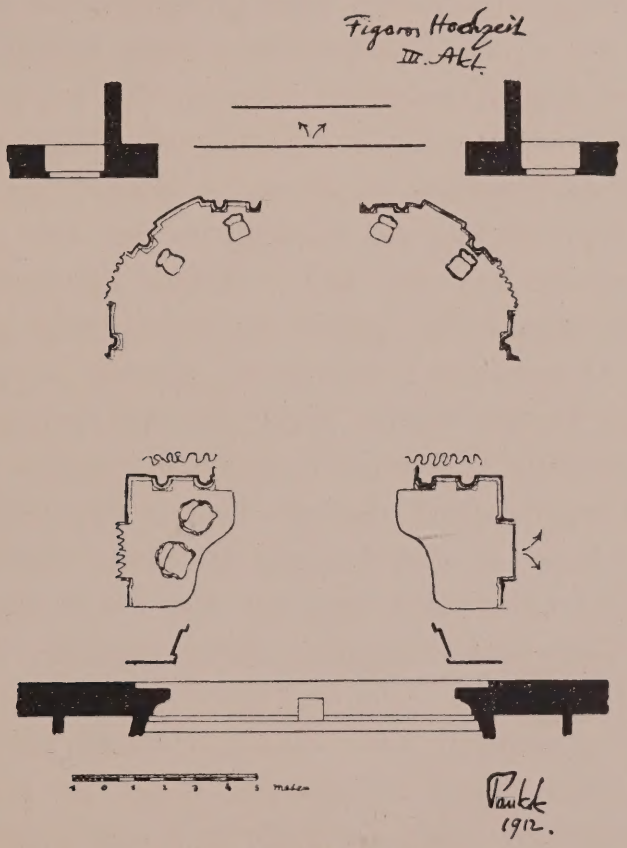
innere Humor dieser Szene muss über die Verfänglichkeit der Handlung siegen. Mit dem Eintritt Figaros steigert sich diese humorvolle Wirkung. Da darf keine Erdenschwere in der Darstellung, keine unberechtigte Tempodehnung den munteren Fluss des Vorgangs belasten. Mit dem Auftritt Antonios des Gärtners kommt das burleske Element zur Geltung, das hier zur Steigerung wesentlich beitragen kann. Von hier an muss auch in den Gesten allmählich etwas gröberes Geschütz angefahren werden, das mit dem Abgang Antonios wieder verschwindet. Das kleine Zwischenspiel von hier bis zum Auftritt Marzellinens und ihrer Beistände, mit dem Patente und dem fehlenden Siegel aber, muss im Gegensatze zu der vorhergegangen derberen Szene sofort wieder den ganzen graziösen Geist beschwingter Leichtigkeit atmen. Der Eintritt Bartolos, Basilios und Marzellinens erfolgt mit den tiefsten Verbeugungen der Supplikanten. Von hier an ergab sich von selbst in dem entzückenden Raume ein dramatisch deutlich sprechendes Bild: Die Gräfin, Susanne und Figaro bildeten zur Linken eine lichte Gruppe, in der Mitte stand der Graf in seinem grünen Jagdkostüm wie der malerische Schwerpunkt des in gold, weiss und grün gehaltenen Bildes, zur Rechten aber gab das wassergrüne Gewand Basilios mit dem senffarbenen Kostüm Bartolos und dem bauschigen Kleid Marzellines in braunkarierter Seide einen giftigen Akkord, welcher durch den Aufputz mit Bändern und Schleifchen etwas Groteskes bekam.

Dieser zweite Akt entscheidet darüber, ob das Lustspielmässige der Handlung in die Erscheinung tritt oder nicht. Die Darsteller haben nicht nur den lebhaftesten mimischen Ausdruck im Wechsel jeder Situation lebendig zu machen, sondern auch musikalisch dem möglichst unbehinderten Fluss der beflügelten Zeitmasse zu folgen. Das erfordert vor allem vollendete musikalische Sicherheit in den Ensemblestellen; das heisst im praktischen Betriebe unendliche Proben. Darsteller und Sänger müssen hier mit dem musikalischen Leiter, der allein die Beflügelung der dramatischen Vorgänge führen kann, zu einer bewundernswerten Einheit zusammenwachsen.

Der dritte Akt des Figaro ist durch die Gerichtsszene in zwei Teile zerlegt. Um die dekorativen Anforderungen zu verringern hat man meistens diese wichtige Szene in dem Festsaal selbst gespielt. Man glaubte dadurch auch den Fluss der Handlung besser im Zuge zu erhalten. Soll

Figaros Hochzeit
Gräfin (nöglige)
Pankok
1912.

dieser Vorgang aber die einschneidende Bedeutung erhalten, welche ihm für die ganze Handlung offensichtlich zukommt, so muss er sich in dem ihm zukommenden Raume abspielen. Der grosse und notwendig tiefe Festsaal bot aber auch für die intime Wirkung des sogenannten Briefduettes keine günstige Wirkung; die menschlichen Figuren verloren sich in den weiten Räumlichkeiten und die Umgebung entsprach bei dieser Art der Inszenierung keineswegs der Heimlichkeit und Vorsicht, mit welcher



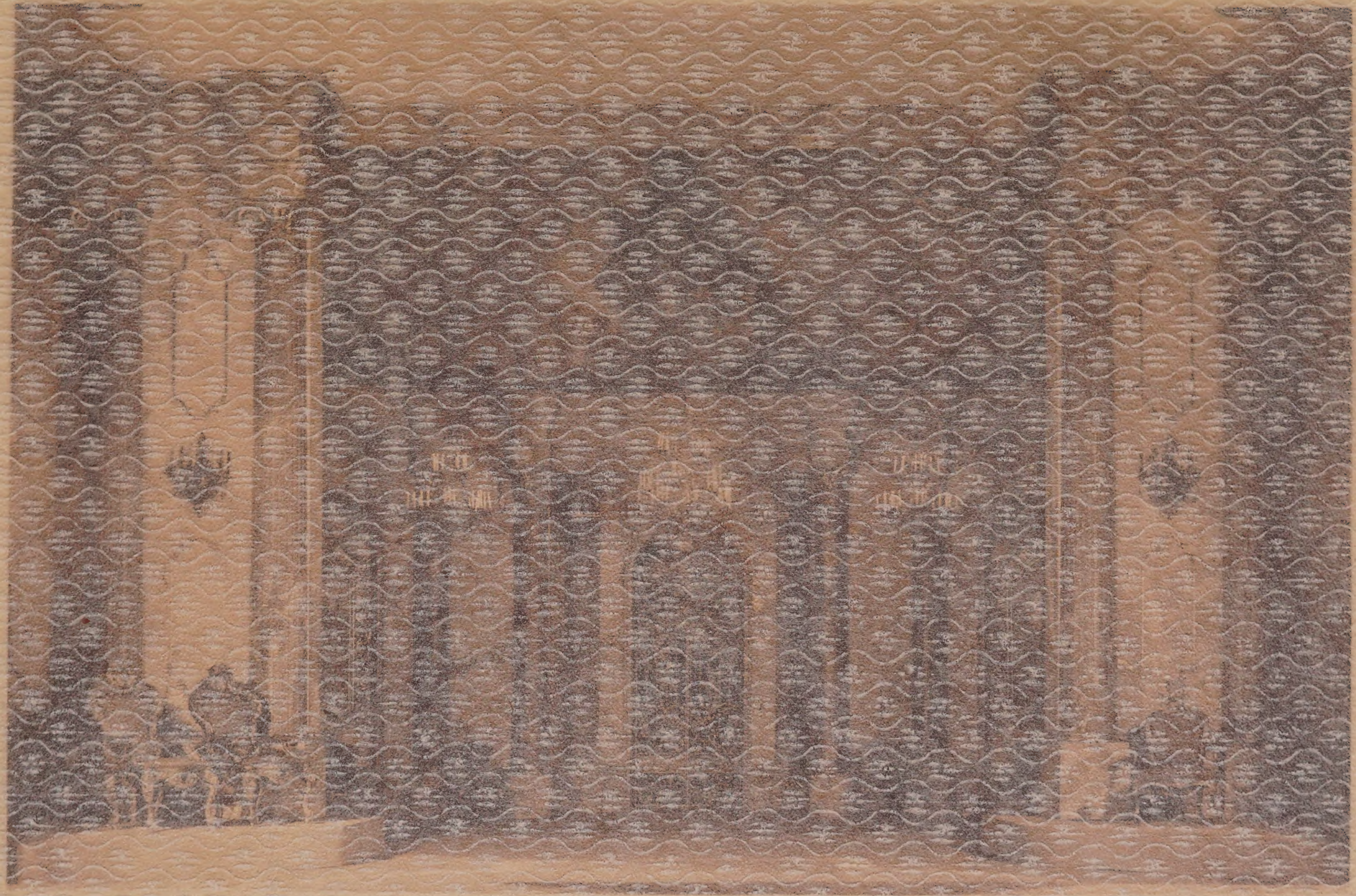
Grundriss des III. Aktes

ein solches Unterfangen in Szene gesetzt werden muss. Wir gliederten daher den grossen Festsaal, der etwa als oblonges Achteck gedacht war, so, als ob in seiner Mitte ein besonderer mit erhöhten ausgerundeten Estraden versehener, von Säulen im Viereck umstandener Raum wäre, der für besondere Feierlichkeiten bestimmt wäre, und zeigten im Bilde nur die eine Hälfte des ganzen Saales. Dadurch gewannen wir eine Vorderbühne mit ausgebuchteten Erhöhungen, welche durch einen grossen, grünen, mit goldenen Ornamenten versehenen Sammetvorhang vom hinteren Teil des Saales abgeschlossen werden konnte. Der ganze Saal zeigte

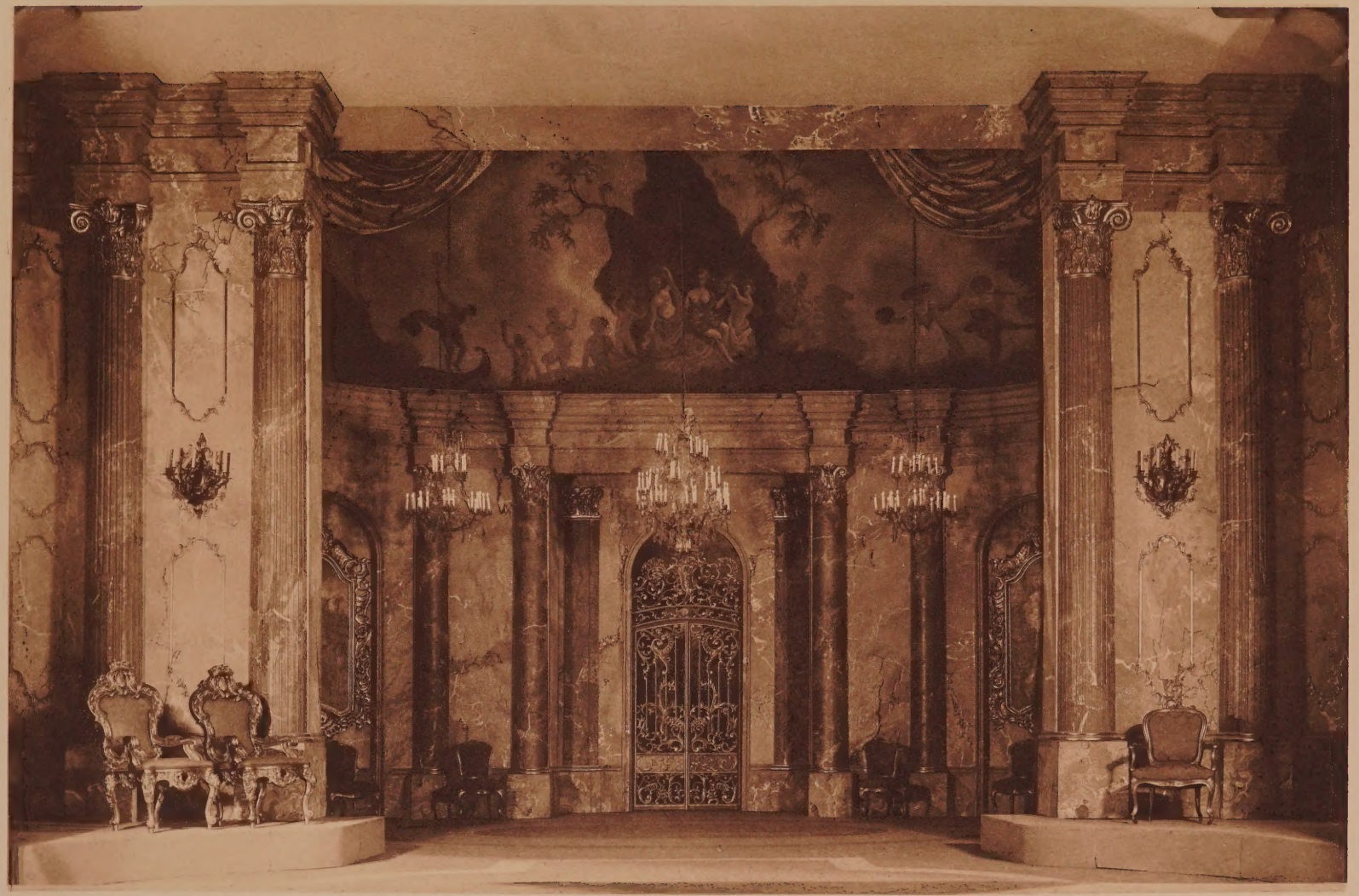
reichste Architektur mit grünen Malachitsäulen und gelblich-grauem Marmor. Die Seitenteile der Vorderbühne waren aber mit einer Klappvorrichtung versehen, welche es ermöglichte sie von den Ecken aus 90° nach innen zu drehen, so dass die Rückseite der seitlichen plastischen Teile, welche mit grauen Vorhängen verhangene Fenster und graues Mauerwerk vorstellten, die grünen Säulen des Prunkraumes verdecken konnten. Durch das Umklappen dieser Seitenteile von links und rechts nach der Mitte zu und das gleichzeitige Herablassen eines Prospektes vor dem grünen Vorhang konnten wir so im Handumdrehen einen kahlen, in eintönigem Grau gehaltenen, kleinen Gerichtsaal schaffen, und wir gewannen so die Möglichkeit, der wichtigen Szene die geeignete Umgebung zu schaffen, ohne den Fluss der Handlung zu stören. Ausserdem gestattete die ganze oder teilweise Abschliessung der Vorderbühne mit dem grünen Sammetvorhang uns jederzeit aus dem weiten Festsaal ein intimes Kabinett zu machen. Waren dagegen die grünen Sammetvorhänge geöffnet, so sah man an der mit Ahnenbildern geschmückten, zwischen den grünen Malachitsäulen gelegenen Nischen vorüber durch eine mit zierlichem vergoldetem Gitter abzuschliessende Toröffnung in den Schlossgarten hinaus.

Der Akt begann damit, dass der Graf im Festkleide aus dem Garten nach vorne kam, an dem Eingang des Saales deutlich sichtbar den Gärtner Antonio verabschiedete und mit dem Patent des Pagen in der Hand auf den Tisch im Vordergrunde rechts zuschritt. Er hatte gerade persönlich noch einmal die Stelle im Garten nachgesehen, wo jemand in das Nelkenbeet gesprungen war. Während seines kleinen Monologes brachte er auf dem Tische das fehlende Siegel am Patente an. Die grünen Sammetvorhänge waren zur Hälfte im Bogen geöffnet, so dass der Graf am Tisch durch die Portieren gegen den hinteren Saal gedeckt stand.

In dem Ausschnitt der Vorhänge erschienen nun die Gräfin und Susanne im hinteren Saale; die Gräfin spähte einen kurzen Augenblick in den vorderen Raum, sah den Grafen am Tisch beschäftigt und redete Susanne leise und heimlich, aber deutlich vernehmlich zu, den Grafen aufzusuchen. Mit einem koketten Knix trat diese dann zum gnädigen Herrn. Die schauspielerische Ausgestaltung des folgenden musikalischen Dialoges musste von Susannens Seiten eine gespielte reizende Verlegenheit, von der des Grafen am Anfang frostige Zurückhaltung zeigen. Das Flacon des Grafen nahm Susanne mit einem elektrisierten Zusammen-

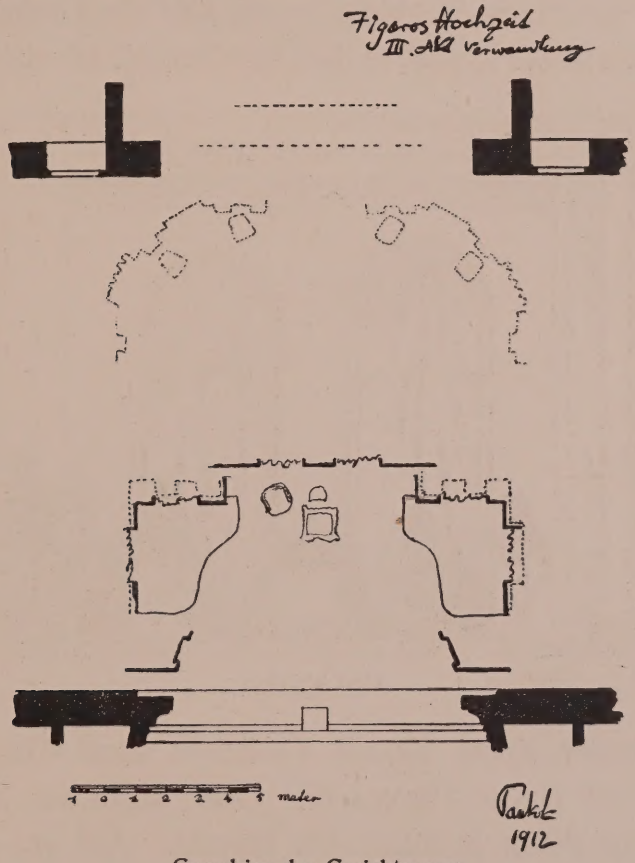


Figaros Hochzeit III. Akt



Figaros Hochzeit. III. Akt.

zucken aus seiner Hand entgegen und mit einem schnellen Blick aus blitzenden Augen, um sofort die Lider zu senken. Der Graf fing hier schon Feuer, schenkte ihr in plötzlicher Aufwallung das Flacon, hielt sich aber doch noch misstrauisch und forschend bei den folgenden Worten zurück, während Susanne erst schmollend ein Mäulchen zog, um dann plötzlich heiter und lachend zu sagen: „Wenn ich Marzellinen mit dem Heiratsgute bezahle, das Sie mir versprochen?“ Der Graf wurde heiss, trat wie unwillkürlich an den einen Teil des grünen Sammetvorhanges heran und



Grundriss der Gerichtsszene

liess ihn mit einer raschen Bewegung gegen Ende des Rezitativs fallen, so dass die beiden nun fast völlig gegen den Saal abgeschlossen waren. Die schelmische Ausgestaltung des folgenden Duetts (Nr. 16) ergibt sich von selbst. Der Unterschied von dem Duett zwischen Don Juan und Zerline liegt darin, dass hier der Graf der Gefoppte ist und Susanne mit der Liebe spielt. Am Schluss will der Graf Susannen leidenschaftlich umarmen, sie entzieht sich aber geschwind und geschickt den gräflichen Armen, so dass der gnädige Herr nur gerade noch ihre linke Hand erwischt und

entschlüpft durch die Vorhänge in die Arme ihres Figaro mit den unvorsichtigen Worten, welche dem Grafen ihre wahre Meinung verraten. Der Graf steht während derselben lauschend am grünen Vorhang, greift krampfhaft voll Eifersucht in denselben, und stösst zwischen den Zähnen heraus: „Der Prozess schon gewonnen?“ Mit dem Schluss der Arie eilt er davon. Der Hauptvorhang fällt schnell, die ersten 4 Takte des Nachspiels werden wiederholt, währenddessen die Klappvorrichtung in Tätigkeit gesetzt, der Prospekt des Gerichtsaales herabgelassen, die Darsteller treten an ihre Plätze und im sofortigen Anschluss an die Arie des Grafen zeigt sich mit dem ersten Akkorde des Rezitativs die Gerichtsszene im kleinen Gerichtsaal.

Gerichtsszene

In der Mitte hinter einem kleinen Tischchen stand Curzio, neben ihm sass der Graf auf einem Thronstuhl. Links stand der Beklagte, rechts die Klägerin mit ihrem Beistand Dr. Bartolo. Auf der Erhöhung links hielt ein Gerichtsbüttel die vordringlichen Zuschauer der Gerichtsverhandlung zurück.

Im vorletzten Takt der sechsten Szene (Andante a tempo) fiel der Vorhang. In schneller Verwandlung wurde die Saaldekoration wieder hergestellt. Die entstehende Pause war durch den Hervorruf ausgefüllt und sehr wenig fühlbar.

Bei der Wiederöffnung des Vorhanges lag der hintere Teil des Saales schon im Dämmerlicht. Diener waren damit beschäftigt, im vorderen halbabgeschlossenen Teil der Bühne Wandleuchter anzuzünden. Barbarina zog

Figaros Hochzeit
Susanne
Hochzeits Kleid
1912

Figaros Hochzeit
Festkleid der Gräfin
1912

im Halbdämmer des hinteren Saales Cherubin mit sich in den Garten. Sobald die beiden nach rückwärts verschwunden waren, schlossen die Diener die Vorhänge zum hinteren Teil des Saales und es entstand nun ein intimer Raum, dessen die folgenden Szenen sehr bedürfen. Von der grossen anschliessenden Arie (No. 19) der Gräfin sagt Ulibischeff: „Der Gräfin welkes Herz lebt auf in der Erinnerung an den holden Mai des Lebens, der nie wieder kehrt. Sie verliert sich in schmeichlerische, echtweibliche Selbsttäuschungen. Das Andante wandelt sich zum Allegro, und die wiedererwachende Hoffnung gibt ihr eines jener anbetungswürdigen Themen ein, denen niemand widerstehen kann — mit Ausnahme just des einen. Die trüben Gedanken fliehen vor der Freude des Sieges, den der Schlusssatz ankündigt. Aber dieser Sieg, arme Rosine, ist schliesslich kein anderer als der edle Triumph der Resignation über nimmermehr gestillte Sehnsucht!“

Es wäre verkehrt, wenn die Darstellerin der Gräfin den Vortrag nach dieser Analyse einrichten wollte. Der dramatische Fortgang der Handlung hängt hier an einem dünnen Faden und der Sängerin fällt hier die wichtige Aufgabe zu, durch ihre innerste Erregung die Teilnahme des Zuschauers derart hinzureissen, dass er ihren Schmerz über die Treulosigkeit des Gatten mitempfindet, mit ihr der Fortsetzung der Liebesintrigue Interesse entgegenbringt und mit ihr in der Hoffnung eines glücklichen Ausganges des Unternehmens beflügelt wird. Nur so ist die Lücke in der Handlung hier zu überbrücken. Der Vortrag der Szene ist durchaus auf leidenschaftliche Erregung und schliesslich auf frohe Zuversicht zu stellen.

Nach der Arie eilt die Gräfin ab, um nach Susannen zu sehen.

Der Graf hebt, von rückwärts kommend, die Vorhänge; neben ihm steht Antonio mit dem Hute Cherubins. Der Dialog ist fast flüsternd zu führen. Der Graf stampft wütend zum Schluss mit dem Fusse auf, droht nach den Gemächern der Gräfin und verschwindet mit Antonio in dem dunklen hinteren Saal.

Die Gräfin zieht Susanne in den kleinen erleuchteten Raum und macht Licht auf dem Tische, an welchem sich Susanne zum Schreiben niederlässt. Wird die Arie der Gräfin mit der nötigen Leidenschaftlichkeit und der Dialog zwischen dem Grafen und Antonio in der erforderlichen Hast ausgeführt, so gewinnt der lyrische Ruhepunkt des Duettes (No. 20)

die richtige entzückende Wirkung. Die letzten Worte des anschliessenden Rezitativs werden schon von dem fröhlichen Lachen der Bauernmädchen unterbrochen, welche zur Gräfin kommen. Zwei Diener treten ein, melden deren Ankunft der Gräfin, ziehen schnell die grossen grünen Vorhänge auf und lassen die Mädchen durch den grossen hinteren Saal, der jetzt durch Kronleuchter mit tausend Kerzen strahlend erhellt ist, eintreten. Auf dem Podest links im Vordergrunde werden zwei grosse reich vergoldete Thronsessel aufgestellt, während das Mobiliar zur Rechten, der Tisch und die beiden Stühle, von den Dienern abgetragen werden. Cherubin ist auf die Aufforderung der Gräfin, seine Weiberkleider vergessend, eben mit grossen Mannesschritten auf die Herrin zugetreten und vor ihr niedergekniet, da setzt Antonio ihm den zurückgelassenen Hut aufs Haupt. Ein allgemeines Lachen erfüllt den Raum; der Graf aber tritt drohend und mit schlecht verhehlter Wut auf die Gräfin zu, welche sich ruhig von ihrem Stuhle erhebt, während Cherubin zu Barbarina zurückflüchtet. Die rettende Fürbitte Barbarinas für den jungen Offizier in Weiberkleidern muss mit einer fast tölpelhaften Unverschämtheit der Naivität vorgetragen werden, damit die Verlegenheit des Grafen deutlich genug abwinken kann. Die Gräfin hat zu ihrem Vergnügen nun wieder Oberwasser bekommen.

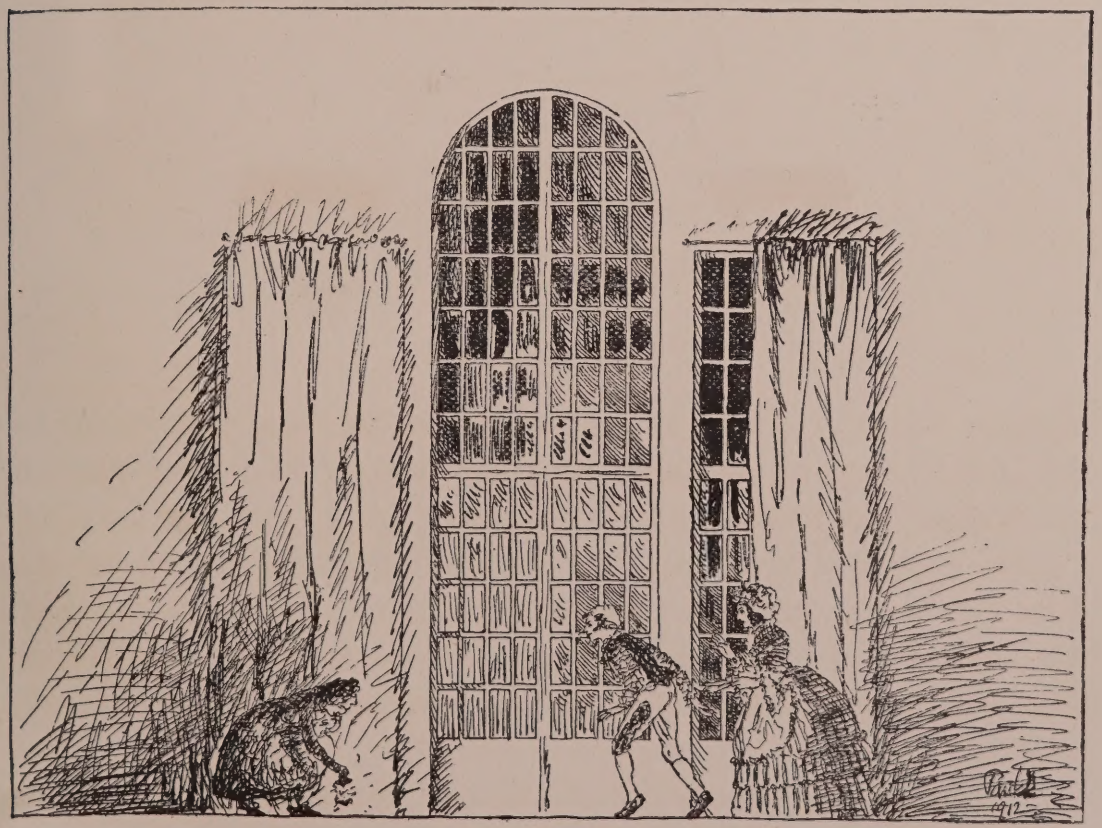
Die folgende Szene mit Figaro muss von Seite des Grafen mit schlecht verborgenem Missmut, von Figaro mit überlegenstem Humor, welcher jede Situation zum Guten zu wenden weiss, gebracht werden. Während der Graf dann die Gräfin zum Thronstuhle führt, naht aus dem Garten der Brautzug, welchem Musikanten vorausschreiten. Die Huldigung beginnt mit einem Vorbeimarsch an den Herrschaften, rechts nehmen die zwei Brautpaare und Curzio Aufstellung, hinter dem gräflichen Ehepaare pflanzen sich die Diener in voller Gala auf, die Mitte des Saales wird von den Bauern und dem Ballett in ländlichen Gewändern eingenommen. Während des Tanzes treten die Brautpaare zum Grafen und der Gräfin, knien nieder, der Graf gibt die Hände zusammen, dann treten sowohl Bartolo als Figaro zurück, während Marzelline den Hochzeitshut und Susanne den Brautschleier empfängt. Das Briefchen befestigt Susanne mit der Nadel am Rocke des Grafen. Der Wechsel in den Mienen des Grafen nach dem Lesen des Briefchens muss für das Publikum sehr deutlich gemacht werden. In ungebundener Heiterkeit schliesst der

Figaro Hochzeit
Marcelline

Figaro Hochzeit
Basilio

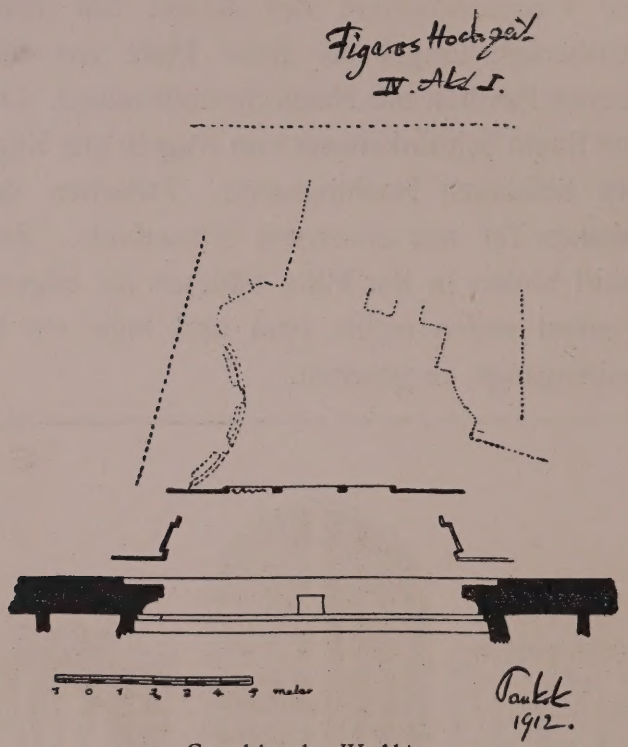
Akt mit dem feierlichen Abgang des gräflichen Ehepaares und der neuen Verheirateten unter Blumenwerfen der geladenen Hochzeitsgäste.

Im vierten Akt wurde der Korridor, in welchem Barbarina mit ihrem Laternchen im Dunkel die verlorene Nadel sucht, durch einen Prospekt mit zwei eingebundenen plastischen hohen Rundbogenfenstern, welche in kleine Scheiben durch weisse Stäbe abgeteilt waren, gebildet. Hinter diesem Prospekt, der mit dem Abgang Figaros und Marzellinens (bei geschlossenem Hauptvorhang selbstverständlich) hinweggezogen wurde, stand schon die Hauptdekoration des Aktes: Ein von dunklen verschnittenen Taxushecken umgebener freier Platz vor einem zur Linken stehenden plastischen Pavillon mit einem Springbrunnen. Die Konturen der hohen Hecken mit ihrem Schnörkelwerk von Kugeln und Kegeln standen vor den Sternen des tiefblauen Nachthimmels. Zwischen den Hecken sah man auf ein kleines Tal mit silbernem Wasserlaufe. Zwei grosse Öffnungen rechts und hinten in der Mitte bildeten die allgemeinen Auftritte, in den Hecken selbst waren rechts zwei und links ein besonderer Eingang in die Laubengänge vorgesehen.



Anfang des IV. Aktes

Die Arie Basilios (No. 25) haben wir wegen ihrer Unbedeutendheit und völligen Bedeutungslosigkeit für die Handlung gestrichen. Figaro versteckt Basilio und Bartolo hinter dem Pavillon und erwartet in innerer Unruhe die weitere Entwicklung der Dinge. Der Vortrag des der Arie vorhergehenden Rezitativs ist hier für die Handlung wichtiger als die Arie Figaros (No. 26) selber. Den berühmten Monolog Figaros bei Beaumarchais kann die Arie hier nicht ersetzen. „Die bitteren Anklagen gegen sein Schicksal, gegen die Gesellschaft und gegen die Frauen", welche Beau-



Grundriss des IV. Aktes

marchais Figaro in den Mund legt, sind durch Da Ponte und Mozart zu der „seit Urzeiten nie verhallten Klage des Mannes über den Flattersinn der Weiber" gewandelt worden. Immerhin soll es sich der Darsteller Figaros angelegen sein lassen, die Arie mit einem bitteren Humor der Selbstverhöhnung vorzutragen, der den Zuschauern ins Herz schneiden muss. Auf keinen Fall aber darf die Darstellung hier ins Spielerische und Witzige fallen wollen, insbesondere nicht bei den dreimal wiederholten Hörnerfanfaren.

Über die Auffassung der „Gartenarie" Susannens haben wir uns schon bei der dramatischen Inhaltsangabe verbreitet. Wir enthalten uns

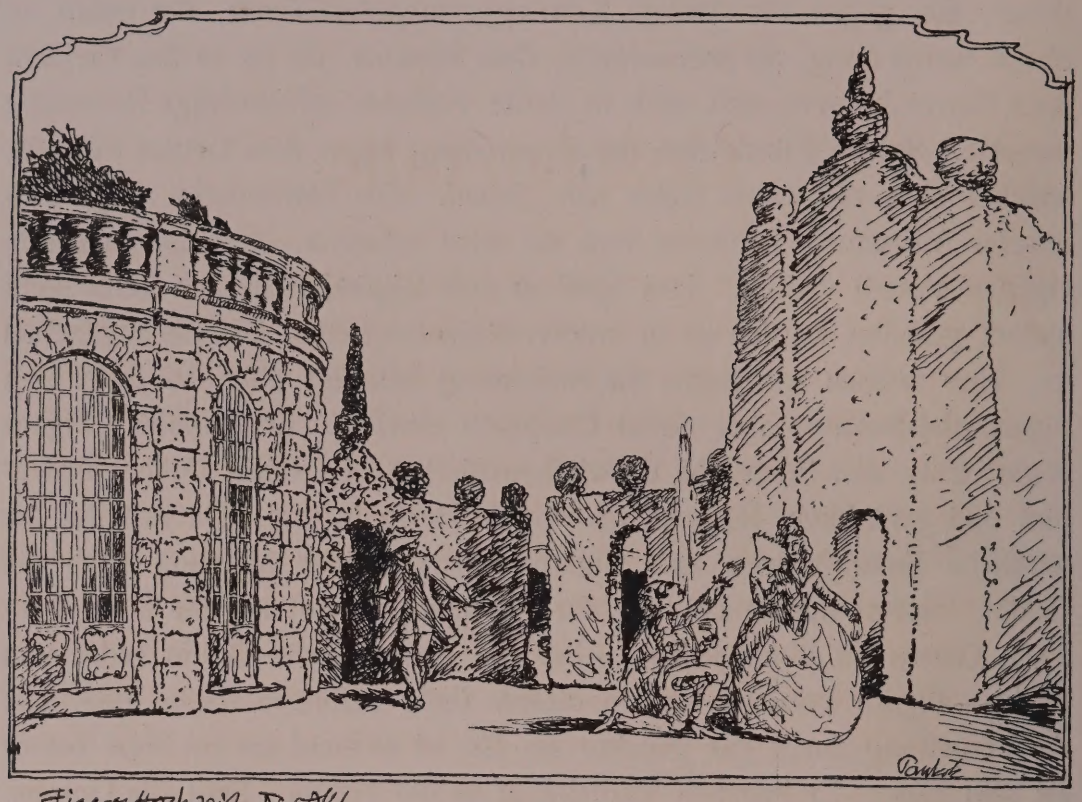
Figaros Hochzeit
Antonio.

Figaros Hochzeit
Bärbchen

daher, hier gegen die Ansicht Schurigs zu polemisieren, der meint, es bliebe nichts übrig, als anzunehmen, dass Susanne, da sie in den Kleidern ihrer Herrin komme, sich auch in deren verliebte sehnsüchtige Stimmung versetze. Solche Künsteleien der Empfindung lagen dem Genius Mozarts, welcher stets die wahre Natur sah, fremd. Die Darstellerin möge sich unserer Auffassung bedienen und sie wird erfahren, dass das zu ihrem eigenen Vorteil verhilft. Das Spiel in den folgenden Szenen kann nicht anders gestaltet werden als in unserer dramaturgischen Analyse angegeben ist. Hier müssen wir gegen die Auffassung Schurigs über das Spiel von Figaro und Susanne aber direkt Einspruch erheben. Er schreibt: „Figaro zögert trotz aller Eifersucht, dazwischenzutreten. Es steckt doch Lakaientum und instinktiver Respekt vor seinem Herrn in ihm. Da ruft ihn die wirkliche Susanne leise an. Figaro erkennt seiner Meinung nach die Gräfin. Sofort durchzuckt ihn der Gedanke, vereint mit ihr ihren treulosen Gatten zu überraschen. Aber die vermeintliche Gräfin redet von Rache. Figaro versteht, was in diesem Falle weibliche Rache bedeutet: die Vergeltung durch das gleiche. Im Nu ist er nicht um ein Haar besser als sein Herr. Er heuchelt Verliebtheit in die Herrin. Statt die Untreue der Geliebten zu vereiteln, verfällt er selber in Untreue. Diese Treulosigkeit besiegelt das Schicksal seiner Liebe. Wenn auch nicht am „tollen Tage", so wird doch früher oder später Susanne der Galanterie des Grafen unterliegen . . ."

Diese Auffassung wird allein durch den Zwischenruf Figaros: „Susanna!" widerlegt, mit welchem er deutlich sagt, dass er in den Kleidern der Gräfin sein Bräutchen erkannt hat. Zu allem Überfluss ist vorher noch vorgeschrieben, dass Susanne vergisst, die Stimme zu verändern. Ein Zweifel an dem Sinn dieser Erkennung ist gar nicht möglich. Wenn Figaro jetzt dann Susannen den Hof macht, als ob er die Gräfin vor sich hätte, so narrt er damit seine Geliebte, wie sie ihn narren wollte, bis ihr die Sache zu bunt wird. In dem Versöhnungsandante „Friede, Friede, du einzig Geliebte" wiederholt Figaro ausserdem nochmals ausdrücklich, dass er Susanne trotz der Verkleidung an der Stimme erkannt habe. Durch die Wiederholung der Komödie vor den Augen des Grafen erhält diese Szene dann die burleske Steigerung ins rein Komödienhafte.

In der Schlussszene muss mit dem Erscheinen der Gräfin aus dem Pavillon die dramatische Darstellung plötzlich den Atem anhalten und



Figaros Hochzeit IV. Akt

Garten des IV. Aktes

einen Augenblick zur bildmässigen Regungslosigkeit erstarren, bis der Graf selbst das erlösende Wort findet. In dem gebundensten Vortrag, dessen die Gesangskunst der Darsteller fähig ist, hat das Andante aus einer verhaltenen Empfindung und Tongebung zu einem strahlenden Lichtbogen sich emporzuwölben, der alle mit sanftem Glanze einhüllt. Auch die ersten Takte des Allegro assai dürfen auf der Bühne noch keine zu lebhafte Bewegung zeigen; diese beginnt vielmehr erst mit dem 25. Takte desselben und endet mit einem tanzartigen Schlussreigen um den mondbeglänzten Springbrunnen, aus dessen Wassersäule die Tauperlen glitzernd und vom Fackellicht golden bestrahlt endlos niederfallen, wie die Sterne der Liebessehnsucht in das menschliche Herz.

Cosi fan tutte

Zwischen dem Don Juan und der Zauberflöte, zwei echten Kindern des Mozartischen Genius aus der Reifezeit des Meisters, steht der zeitlichen Entstehung nach eine halbbürtige Schwester, die Oper Cosi fan tutte osia la scuola degli amanti. Ein seltsames Werk, welches zu der ganzen Art Mozarts seinem Inhalte und seiner Grundidee nach wenig passen will. Nach dem Don Juan und drei grossen Sinfonien des Jahres 1788, in welchen Mozart im kühnen Fluge des Romantikers den Gipfel seiner Kunst erstürmt hatte, nach den visionären Gebilden, welche aus der Gefühlswelt seiner Seele, aus leidenschaftlicher Hoffnung und wehmütiger Resignation, aus kühnen Träumen und schwellender Sehnsucht wie brausende Wasser hervorbrachen, wendet sich Mozart einem Stoffe zu, der etwa Strindberg hätte reizen können. Dem Musikhändler Hofmeister, der dem Meister einmal sagte, er möge sich in seinen Klavierkompositionen mehr nach dem Geschmacke des Publikums richten, gab Mozart zur Antwort, er verhungere lieber, als dass er gegen seine Ideale arbeite. Was hat den Sänger der Entführung, den Schöpfer des Figaro und des Don Juan, in welchen überall die Verherrlichung der Liebe in ihren verschiedenen Arten aus den Saiten tönt, zum Weiberverächter wandeln können?

„Das Libretto" sagt Schurig, „ist eine Verhöhnung der Liebe, nicht nur der Frauenliebe, sondern der Liebesleidenschaft überhaupt. Sie ist in der Weltliteratur oft in den Staub gezogen worden. Denken wir an die grossen Spötter Aretin, Macchiavell, Rabelais, Fischart; aber niemals in so geistloser Weise wie von Da Ponte. Und es wird wohl kaum wieder einen grossen Künstler geben, der seine Kräfte einem so traurigen Machwerke wie dem Texte zu Cosi fan tutte mit solcher Selbstverständlichkeit widmet, wie es Mozart getan hat. Durch seine Mitarbeit hat er, — wenn auch nur äusserlich — seinen Namen für immerdar mit einer zynischen Satire auf das verknüpft, was er in seinem übrigen Werk nicht müde geworden ist zu verklären und zu vergöttern: auf die irdische Liebe."

Schurig meint dann weiter: „Dass er damit innerlich nichts zu tun hat, steht ausser Frage. Ein Frauenlob, wie Meister Mozart einer war, wird eines Textbuches wegen nicht von heute auf morgen zum Weibesverhöhner. Und doch ist etwas sehr seltsam. In der Entführung hat Mozart die sentimentale deutsche Liebe verherrlicht; im Figaro die galante Liebe, den Amour-goût (nach Stendhals berühmter Einteilung); im Don Juan die dämonische Sinnenliebe; und in der Zauberflöte den Drang des Mannes empor zu den höchsten Idealen und sein urewiges Schicksal, das Hangenbleiben am Erdenhaften. Und so harrte der Kunst Mozarts nur noch eine: die Venus vulgivaga, die sich dem ersten besten schenkt, der ihr zur Stunde gefällt. Damit ward der Reigen geschlossen."

Es fällt einem Verehrer und Bewunderer Mozarts, der sich mit Leidenschaft und Liebe in sein Werk und sein Leben vertieft hat, schwer, hier den Ausführungen Schurigs, die ein interessantes ästhetisches Problem über Cosi fan tutte aufrollen, zu folgen.

Man darf aus den Briefen an das Augsburger „Bäsle", in welchen ohne Zweifel rein erotische Elemente ein verwunderlich starkes Wesen treiben, nicht auf eine innere Unreinlichkeit der Gesinnung Mozarts gegen die Frauen schliessen; die Briefe sind erdenhaft und sollen nicht beschönigt werden. Aber zu gleicher Zeit schrieb Mozart Briefe „voll fast übertriebenen Respekts und keuscher Verliebtheit" an Aloysia Weber, die er mit der ganzen Glut seiner Seele liebte. „Meine Seele, heisst es in einem Briefe an Aloysia, ist ohne Rast und Ruh. Dies wird nie anders sein, als bis sie einmal den Trost empfängt, gewiss zu sein, dass Ihrem Können Gerechtigkeit widerfahren ist. Aber das grösste Glück, der tiefste Frieden wird mir zuteil werden an dem Tage, da ich die grosse Freude erlebe, Sie wiederzusehen und Sie von ganzem Herzen zu umarmen. Mehr hoffe, ersehne und begehre ich ja gar nicht. Und einzig in dieser Sehnsucht, in diesem Begehren finde ich ein wenig Trost und Frieden."

Als Mozart dann in München seine vergötterte Aloysia wiedersah, und von ihr, die jetzt einer gesicherten Laufbahn als Sängerin entgegenging, kalt und teilnahmslos abgewiesen, ja mit verletzendem Spotte über seinen roten Rock, die Livree der Hofkapellen, übergossen wurde, schrieb Mozart einen Notschrei aus verwundetem Herzen an das Augsburger Bäsle. Da sank alles Erdenschwere und triebhaft Erotische in den Worten und Beziehungen zwischen den zwei Menschenkindern nieder bis zum unsichtbaren

Grunde ihres Wesens und das Bäsle eilte sofort nach München, um den ihrer Liebe Verlorenen und Unglücklichen zu trösten und aufzurichten. In diesem rührenden Erlebnis wurden alle Schlacken aus ihren Seelen fortgerissen durch die seelische Erschütterung und durch erlösendes Mitleid.

Als Mozarts Herz sich dann Aloysias Schwester Konstanze zuwandte und der Sohn die Einwilligung des gestrengen Vaters zur Heirat erbat, schrieb er an diesen:

„Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem anderen und vielleicht lauter als in manchem grossen starken Lümmel. Ich kann unmöglich so leben wie die meisten dermaligen jungen Leute. Erstens habe ich zu viel Religion, zweitens zu viel Liebe des Nächsten und zu ehrliche Gesinnungen, als dass ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte, und drittens zu viel Grauen und Eckel, Scheu und Furcht vor den Krankheiten und zu viel Liebe zu meiner Gesundheit, als dass ich mich mit Huren herumbalgen könnte. Daher kann ich Ihnen auch schwören, dass ich noch mit keiner Frauensperson auf diese Art etwas zu tun gehabt habe . . .“

Der Charakter eines Menschen ändert sich nicht, sobald eine gewisse Reife erreicht ist. Wir schreiten unsere Bahn unter dem Gesetze, nach welchem wir sie angetreten haben. Mozarts ganzes sensibles Wesen scheute trotz starker Sinnlichkeit die Beziehungen zur Venus vulgivaga. Er war für derlei grobe Vergnügungen zu fein und zu empfindlich organisiert. „Ein Don Juan, den ein geheimnisvoller Drang von einer Geliebten zur anderen scheucht, einzig weil er bei jeder immer von neuem das Märchenglück der höchsten Huld zu finden hofft, dabei aber an die eine wie an die andere doch immer nur im Lichte seiner strahlenden Phantastenaugen herantritt: das ist auch Mozart — nur mit dem Unterschiede, dass die Geliebten, die ihn nacheinander einen Augenblick lang bezaubern und erobern, nicht jene banalen Geschöpfe waren, die uns seine Biographen aufzählen: nicht Aloysia Weber, nicht Josefa Duschek und wie sie geheissen haben mögen, sondern jene ätherisch holden Feen, die sich ihm aus den Werken eines Christian Bach, eines Hans Schobert, eines Michael Haydn enthüllten. Unablässig ringt auch in ihm das Verlangen, ein unerfassbares Idealbild zu verwirklichen, und nie ist er zufrieden mit dem, was ihm gelungen ist.“ (Schurig nach Wyzewa — St. Foix.)

Die Annahme, dass Mozart mit Cosi fan tutte den Anschauungskreis der Liebe in ihren verschiedenen Gestalten zu einem universalen Bild geschlossen hätte, ist im Grunde auch viel zu sehr abstrakt und zu geistreich, um mit Mozarts gedanklicher Naivität in Einklang gebracht werden zu können. Das künstlerische Schaffen, jegliche Produktivität, steht desto weniger im hellen Lichte des geistigen Bewusstseins, je tiefer der schöpferische Drang ist. Künstlerische Gestaltung steigt aus dem Meere seelischer Anschauungskraft unter einem schöpferischen Zwange, der so geheimnisvoll ist, wie die Urkraft, aus der alles Leben entsprang. Ein geistreicher Literat hätte auf den Gedanken kommen können, die Formen der Liebe in seinen Werken abzuwandeln — Mozart aber war unliterarisch veranlagt. Nichts konnte seinem Wesen ferner liegen, als eine Schematisierung der sinnlichen Empfindungen, eine Zerlegung der Liebesleidenschaft in ihre verschiedenen Arten. Denn in Mozarts Seele floss Sinnlichkeit und Idealität in einer schöpferischen Einheit zusammen.

Wir müssen schon nach einem anderen Beweggrunde Umschau halten, wenn wir uns erklären wollen, wie Mozart seine künstlerische Kraft in den Dienst eines solchen Textbuches wie desjenigen von Cosi fan tutte stellen konnte. Irgend ein innerliches Interesse muss für ihn mit dem Stoffe verbunden gewesen sein, sonst hätte er ihn ebensowenig gestalten können, wie den Titus, der gänzlich misslungen ist. Die Äusserung, die er zum Musikalienhändler Hofmeister getan, zeigt uns auch, dass die äussere Not allein, mit welcher er im Jahre 1789 schwer gerungen hat, ihn nicht hätte bewegen können, lediglich des Geldverdienens halber den Auftrag des Kaisers zur Komposition des Textbuches zu übernehmen.

Da fällt unser Blick auf Mozarts Verhältnis zu seiner Frau. „Merkwürdig! Wie man hat behaupten können, Mozart sei eine wirklich glückliche Ehe beschieden gewesen! Konstanze mag später, als der Nachruhm ihres ersten Gatten ihr einen zweiten zugeführt hatte, eine musterhafte Ehefrau gewesen sein: dem Meister war sie dies in keinem Falle. Jedwede Beschönigung wäre lächerlich.“

„Sie war durchaus keine verträgliche und gutmütige Natur, sondern ein herrisches, leidenschaftliches, lebensdurstiges, sinnliches Weib. Wolfgang Mozart, der unendlich Friedsame, unerschöpflich Gütige, ewig Selbstlose, der sich jedweder Frau angepasst hätte, verstand sie geschickt zu nehmen und die schlimmen, bösen, hässlichen, ordinären Elemente in ihr

zu bändigen und zu bannen. Er wusste sie immer wieder in gute Laune zu bringen. Mit Vorliebe spielte er vor ihr — wie früher vor Eltern und Schwester — den Hanswurst, oder milder ausgedrückt, den immer lustigen, fröhlichen, leichtfertigen Kameraden, den sorglichen, zärtlichen, verliebten Gatten ... Zuweilen allerdings war Wolfgang masslosen Ausbrüchen ihrer Unzufriedenheit, Laune und Eifersucht ausgesetzt." (Schurig.)

Konstanze selbst aber hatte Mozart mehr als einmal begründeten Anlass zur Eifersucht gegeben. Schon vor der Heirat war es zwischen Mozart und ihr zu Misshelligkeiten über das Betragen Konstanzens gekommen, wie der erhaltene Brief vom 29. April 1782 erweist, der hier im Wortlaute stehen mag, weil er zur Charakteristik Konstanzens den Schlüssel gibt.

Liebste, beste Freundin!

Diesen Namen werden Sie mir ja doch wohl noch erlauben, dass ich ihn Ihnen geben darf? So sehr werden Sie mich ja doch nicht hassen, dass ich nicht mehr Ihr Freund sein darf und Sie nicht mehr meine Freundin sein werden? Und wenn Sie es auch nicht mehr sein wollen, so können Sie mir doch nicht verbieten, gut für Sie, meine Freundin, zu denken, wie ich es nun schon gewohnt bin. Überlegen Sie wohl, was Sie heut zu mir gesagt haben! Sie haben mir — ohngeachtet aller meiner Bitten — dreimal den Korb gegeben und mir gerade ins Gesicht gesagt, dass Sie mit mir nichts mehr zu tun haben wollen. Ich, dem es nicht so gleichgültig ist, wie Ihnen, den geliebten Gegenstand zu verlieren, bin nicht so hitzig, unüberlegt und unvernünftig, den Korb anzunehmen. Zu diesem Schritte liebe ich Sie zu sehr. Es war, dass ich mich darüber aufgehalten habe, dass Sie so unverschämt unüberlegt waren, Ihren Schwestern notabene in meiner Gegenwart zu sagen, dass Sie sich von einem Chapeau (Herrn) haben die Waden messen lassen. Das tut kein Frauenzimmer, das auf Ehre hält! Die Maxime, in der Kompagnie mitzumachen, ist ganz gut. Dabei muss man aber viel Nebensachen beachten: Ob lauter gute Freunde und Bekannte beisammen sind? Ob ich ein Kind, oder schon ein Mädchen zum Heiraten bin? Besonders, ob ich eine versprochene Frau bin? Hauptsächlich aber, ob lauter Leute meinesgleichen oder niedrigere als ich, besonders ob vornehmere als ich dabei sind? Wenn es sich wirklich auch die Baronin hat tun lassen, so ist es ganz was anders, weil sie schon eine übertragene Frau, die unmög-

lich mehr reizen kann, und überhaupt eine Liebhaberei von Etcaetera ist. Ich hoffe nicht, liebste Freundin, dass Sie jemals so ein Leben führen wollen wie sie, wenn Sie auch nicht meine Frau sein wollen."

Konstanze scheint sich dieses Erlebnis, welches beinahe zum Scheitern der Heirat geführt hätte, nicht sehr zu Herzen genommen zu haben. Auch der weibliche Charakter ändert sich wenig im Leben. Im Juli 1789, dem Geburtsjahr Cosi fan tuttes gab Konstanze, die zur Kur nach Baden bei Wien in eine kostspielige Sommerfrische gereist war, um ihren kranken Fuss zu heilen, nichtsdestoweniger aber dort die Konzerte und den Kursaal besuchte, Mozart zu einer bewegten Klage Anlass.

„Mich freut es ja, schreibt der Übergütige, dass Du lustig bist. Gewiss. Nur wünschte ich, dass Du Dich bisweilen nicht so gemein machen möchtest. Mit *** machst Du mir zu freie . . . (Lücke im Original). Ebenso mit ***, als er noch in Baden war. Bedenke nur, dass (diese Männer) mit keinem Frauenzimmer, das sie vielleicht besser kennen als Dich, so grob (d. h. respektlos) sind wie mit Dir. Selbst ***, der sonst ein artiger Mensch und besonders für Frauenzimmer hochachtungs voll ist — selbst er muss dadurch verleitet worden sein, in seinem Briefe die abscheulichsten und grössten Sottisen zu schreiben. Ein Frauenzimmer muss sich immer in Respekt halten — sonst kommt sie in das Gerede der Leute. Meine Liebe, verzeihe mir, dass ich so aufrichtig bin! Aber meine Ruhe erheischt es sowohl als unsere beiderseitige Glückseligkeit. Erinnere Dich nur, dass Du selbst mir einmal gestanden hast, dass Du zu nachgebend seist! Du kennst die Folgen davon! Erinnere dich auch des Versprechens, das Du mir gegeben! O Gott, versuche es nur, meine Liebe! Sei lustig und vergnügt und gefällig mit mir! Quäle Dich und mich nicht mit unnötiger Eifersucht! Habe Vertrauen in meine Liebe! Du hast doch Beweise davon! Und Du wirst sehen, wie vergnügt wir sein werden. Glaube sicher, nur das kluge Betragen einer Frau kann dem Manne Fesseln anlegen! Adieu! Morgen küsse ich Dich von Herzen."

Blutet einem nicht das Herz, wenn man bedenkt, dass Mozart in der jämmerlichsten Misere und Geldnot die Mittel für das Leben der Seinigen durch Darlehensgesuche in jener Zeit erbetteln musste und dass seine Frau in dem teuren Bade auf die Kosten ihrer Reputation und von Mozarts Ehre galanten Vergnügungen nachging? Konstanze hat

durch ihr Betragen, wie aus dem wichtigen Briefe Mozarts ohne allen Zweifel hervorgeht, gegründeten Anlass zur Klage über ihre galante Nachgiebigkeit und die Wankelmütigkeit ihrer Neigung gegeben. Mozart hat Konstanze mehr geliebt als sein Leben. „O Gott, liebe mich nur halb so, wie ich Dich liebe, dann bin ich zufrieden", schrieb er ihr einmal. Er opferte seine ganze Lebenskraft für den Unterhalt der Seinen. Konstanze aber begriff zu Lebzeiten Mozarts niemals, mit wem sie ihr Leben teilte, mit welchem wundervollen Künstler und Menschen ihr Schicksal verknotet war. Sie hat Mozarts Wesen nicht verstanden. Von der inneren Grösse seiner Gestaltungskraft, von der Bedeutung seines Genies dämmerte ihr nicht der Schimmer einer Erkenntnis auf, solange sie mit ihm vereint war. Sie schritt mit ihm durch die Leiden und Freuden des Lebens, ohne den Schlüssel gefunden zu haben, der die Wunderpforte zu dem heimlichen Zaubergarten in Mozarts Seele aufschloss. Sie stand nie andächtig und verehrungsvoll vor seinen Werken. Wenn sie von ihm getrennt war, liess sie sich von jedem Laffen den Hof machen und fröhnte ihrer Vergnügungssucht. Um des lieben Friedens willen verbarg Mozart seine Enttäuschung und seinen Kummer hinter der Maske des leichtfertigen, fröhlichen und besorgten Gatten, wenn ihn nicht einmal mündliche oder schriftliche Warnungen zu einer deutlichen Mahnung, wie in dem obigen Briefe zwangen. Dass er aber schwer unter dem Wankelmute Konstanzes gelitten hat, bezeugt uns nichts so sicher, als dass er sich entschliessen konnte, Da Pontes Opernbuch „Cosi fan tutte" zu komponieren.

So betrachtet ist auch „Cosi fan tutte" die Objektivierung eines inneren Erlebnisses. Mozart sucht mit frivolem Scherz über seine innere Unruhe und Kümmernis hinwegzukommen. In Despina gestaltete er die freche Teufelin der Verführung, welche mit den Männern spielt wie die Katze mit der Maus und in Dorabella und Fiordiligi die allzugalante Nachgiebigkeit der Frauen, die ihm solchen Schmerz bereitete. Aber der rechte Humor will sich nicht einstellen. Der Scherz hat einen forcierten Charakter und — einen wehmütigen Unterton. Das Lachen klingt nicht fröhlich, nicht einmal in der berühmten Stelle Alfonsos: „Ich sterbe noch vor Lachen" im Quintett, wo es von zitternden Herzschlägen begleitet ist. In dem Abschiedsterzettchen: „Weht leiser ihr Winde"

lebt eine wehmutvolle Schönheit, als ob Mozart selbst von der Liebe Abschied nähme, die über das Meer des Lebens zu fernen Gestaden entflieht. Er weiss, dass alle Zartheit nur trügender Schein ist; und sein Herz ist darüber traurig geworden. In der übertriebenen Trauer der Verlassenen malt er die innere Verlogenheit der Empfindung und setzt ihr die freche Aufrichtigkeit Despinas entgegen. Im Finale des ersten Aktes, „einem Gebilde von Meisterhand, reizend in der Melodie, bescheidengeistreich in der Begleitung, von treibender Lebendigkeit des Ausdrucks" (Schurig) findet Mozart so etwas wie den Humor der Situation. Aber auch hier ist die Lustigkeit forciert. Der Übermut sprüht keine Funken. In dem Rezitativ vor der Arie Fiordiligis „O verzeih' Geliebter" kommt dagegen bei den Worten: „'s ist Wahnsinn, Torheit, Verzweiflung, bittre Reue, schnöder Leichtsinn, ist Meineid, schändlicher Treubruch!" die wahre Empfindung Mozarts zum Durchbruch. Er bäumt sich auf gegen die Treulosigkeit. Die Arie Fiordiligis selbst ist ein Niederschlag ehelicher Erlebnisse. In dem Rezitativ vor Ferrandos Cavatine (No. 27) klagt sein Herz über die Qualen getäuschter Liebe und in dem Trost „So machen's alle!", den Alfonso den betrogenen Liebhabern gibt, ist die Wankelmütigkeit der Weiber zu einem grausamen Naturgesetze gestempelt. Und doch schwebt über dem Werke der Zauber unvergleichlicher Anmut, holder Grazie und bestrickenden Wohllautes. Wir vergessen der Musik Mozarts hingegeben völlig die Plattheit der Dichtung, die Geistlosigkeit des Textes und die gemeine Grundnote der ganzen Idee — wie Mozart sie selbst vergessen haben muss, als er sein Werk inmitten bitterer Not und in innerer Unruhe über Konstanzes Wankelmut geschaffen hat. Die wehmütig-heitere Resignation, welche durch dieses Werk trotz aller forcierten Lustigkeit klingt, ist der Niederschlag persönlichen Leids, das Mozarts Seele erlitten hat. Durch Tränen lächelt am Schlusse die Verzeihung.

Stendhal sagt einmal: „Was das Seelische anbelangt, so wird Mozart nie aufhören, alle zärtlichen und träumerischen Gemüter im Sturmeswetter seines Genies mit sich fortzureissen und mit rührenden und wehmutsvollen Bildern zu erfüllen." Er kann noch mehr: Er kann uns ein schlechtes Textbuch vergessen machen.

Über die Entstehungsgeschichte von „Cosi fan tutte" ist nicht viel bekannt. Auch die Quelle, aus welcher Da Ponte schöpfte, ist nicht

Così fan tutte
Despina
Pankok
1916.

Così fan tutte
Alfonso
Pankok
1916.

erreicht worden. Als Fabel wird erzählt, dass dem Textbuche eine wirkliche Begebenheit zu Grunde liege, die sich in Wien abgespielt und das besondere Interesse Kaiser Josef II erregt haben soll. Dass die Oper Mozart im kaiserlichen Auftrag zur Vertonung übertragen wurde, scheint festzustehen. Es hiesse aber den Geschmack dieses Fürsten beleidigen, wenn man annehmen wollte, dass er sich etwa mit der geistlosen Behandlung durch Da Ponte einverstanden erklärt habe, wahrscheinlich ist die ganze Erzählung nichts anderes als eine von Da Ponte zur Reklame in die Welt gesetzte Legende, welche der Armseligkeit und Dürftigkeit der dichterischen Erfindung ein interessantes Mäntelchen umhängen sollte. Der Hofdichter Da Ponte hatte sich durch den Don Juan und den Figaro einen gewissen Namen gemacht; so wird man wohl ohne allzugenaue Prüfung sein Elaborat angenommen und Mozart zur Komposition übertragen haben, in der Meinung, dass bei einer Oper das Buch Nebensache und die Musik die Hauptsache sei. Aber auch wenn die Fabel wahr wäre, so bedeutet Da Pontes Textbuch zu Cosi fan tutte die Bankerotterklärung des Hofdichters. Wer nur die Wirklichkeit abschildert, ohne dem Abbild einen Hauch seiner Seele und seines Herzens zu schenken, ist kein Künstler, sondern nur ein Handwerker. Doch selbst die Kenntnis des Handwerks scheint hier Da Ponte verloren gegangen zu sein; denn der Möglichkeiten, den Stoff nach dramatischen Gesichtspunkten und in innerer Entwicklung zu modeln, umzubiegen und zu einer Wirkung zusammenzuschliessen, gibt es mancherlei, und zwar Möglichkeiten, welche im Stoffe selbst liegen, ihn der Plattheit und Gewöhnlichkeit entkleiden und für feinere Empfindung erträglich machen könnten.

Liest man das Buch allein, ohne an die Vertonung durch Mozart zu denken, so ist man einen Augenblick wie vor den Kopf geschlagen. Ist das möglich? Der Mann, welcher Mozart das Buch zum Don Juan geliefert hat, in welchem die Mischung von tragischen und komischen Elementen in der zielbewussten Führung der Szenen und der Charaktere zu einer Einheit von singulärem Rang zusammengeschweisst ist — dieser Mann soll wirklich das Textbuch zu Cosi fan tutte geschrieben haben? Es konnte gar nicht anders sein, als dass die Schwäche des Buches von Anfang an auffallen musste.

Der Referent für Bertuchs Journal des Luxus und der Moden schrieb im Jahre 1792 über die erste Aufführung dieser Oper in Berlin

folgendes: „Es ist wahrlich zu bedauern, dass unsere besten Komponisten ihr Talent und ihre Zeit meist immer an jämmerliche Sujets verschwenden. Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt, und seine Vorstellung wird nur in Rücksicht der vortrefflichen Komposition besucht.“ „In der Tat gibt es einen dürftigeren Stoff für eine ganze Oper, so fährt Schurig nach der obigen Mitteilung fort, als die Wette zweier Offiziere, die Treue ihrer Liebchen verkleidet zu erproben? Gibt es eine törichtere Zumutung an die Leichtgläubigkeit der Zuschauer, als die fortdauernde Blindheit der beiden Heldinnen, die ihre Liebhaber, mit denen sie eine Viertelstunde zuvor noch gekost, nicht erkennen, ja ihr eigenes Kammermädchen unter einer Allongeperücke ohne weiteres für den Arzt und dann für den Notar halten? Da Pontes Originallibretto ist geistlos und impertinent, weil es den beiden Männern gelingt, ihre Geliebten zu täuschen und binnen weniger Stunden treulos zu machen. Die Verzeihung, die schliesslich die Untreue dieser beiden Närrinnen deckt und die damit gerechtfertigt wird, dass sich alle Frauen gleichen, ist eine noch viel gröbere Impertinenz als die früheren.“

Dem ist nur noch hinzuzufügen, dass es kaum eine niedrigere Gesinnungslosigkeit geben kann, als die Haltung der beiden jungen Leutnants, welche die Treulosigkeit der Geliebten am eigenen Leib erproben und sich dann im fröhlichen Feste wieder mit ihnen vereinigen.

Der innere Zwiespalt, welcher zwischen der Dichtung und der Musik zu Cosi fan tutte besteht, ist der Grund, warum das Werk so selten auf den deutschen Bühnen erscheint. Aus der Dichtung grinst uns eine gemeine Fratze, aus der Musik weht uns wehmutsvolle Schönheit an.

Man hat verschiedene Versuche gemacht, die Mängel des Textbuches zu beheben oder zu verdecken. Man wendete die Worte so, als ob die beiden Mädchen dem Streiche ihrer Liebhaber rechtzeitig hinter die Schliche kämen und nun sich nur den Anschein gäben, die neuen Verehrer zu erhören, um damit die Freunde zu bestrafen. Aber dazu passt die Musik des zweiten Aktes nicht, welche die Empfindung der Mädchen ernsthaft schildert und gar nichts von solcher innerer Umkehr ins komödienhafte enthält. In Wien hatte man nach Schurigs Mitteilung in einer Bearbeitung von Treitschke Alfonso, den Philosophen, in einen alten Zauberer und Despina in einen Luftgeist verwandelt. Im Théatre Lyrique in Paris hat man der Mozartischen Musik unter dem Titel Les

peines d'amour einen Shakespeareschen Lustspielstoff unterlegt. Karl Scheidemantel hat vor ein paar Jahren in seiner „Dame Kobold" ein Lustspiel Calderons bearbeitet und mit der Musik zu Cosi fan tutte versehen. Alle diese Versuche haben sich als nicht lebensfähig erwiesen. Denn so platt der Stoff und die Bearbeitung des Textes auch sein mag, daran ist eben nichts zu ändern, dass Mozart gerade dieses armselige Buch mit seiner wehmutsvollen Klage über den Wankelmut der Frauen erfüllt hat. Trennt man die Musik davon und unterlegt man sie einer anderen Situation, so leidet die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks not. So wie die Musik mit dem Texte verbunden ist, kann sie uns das schlechte Buch wenigstens für Augenblicke vergessen machen, und behält den Zauber wehmütiger Resignation, und damit ihre innere Bedeutung und Wahrheit.

Von dem Dutzend anderer Bearbeitungen können wir schweigen. Dagegen verdient ein völlig vergessener Vorschlag eines russischen Diplomaten und Mozartverehrers einer ernsthaften Prüfung unterzogen zu werden. Alexander Ulibischeff hat in seinen kritischen Erläuterungen zu Mozarts Opern (Leipzig, Breitkopf 1848) den von Schurig verdienstvoller Weise in einer Anmerkung erwähnten Gedanken ausgesprochen, dem dürftigen zweiten Akt der Oper eine neue und interessantere Schlusswendung dadurch zu geben, dass die Mädchen bei ihrer zweiten Wahl bleiben. „Da das ein Unrecht dann auf beiden Seiten wäre, so würde auch ein gegenseitiges Verzeihen notwendig. Man fände, dass die Secondadonna (Dorabella) für den Bariton (Guglielmo) geschaffen sei, und dass der Himmel im Einklang mit den Geboten der Musik dem Tenor (Ferrando) die Primadonna (Fiordiligi) bestimmt habe. Der Philosoph (Alfonso) erntete Dank und hätte den vier Menschen wirklich einen grossen Dienst geleistet. Die Liebesprobe gewänne Sinn und Moral."

Es ist direkt verwunderlich, dass dieser Vorschlag bis jetzt keine Verwirklichung gefunden hat. Prüft man ihn des näheren, so findet man, dass die frivole Wette um die Weibertreue, welche der Menschenkenner Alfonso vorschlägt, den tieferen Sinn einer Prüfung der Neigung der beiden jungen Fante gewinnt. Es handelt sich dann nicht mehr nur um die Probe, auf welche die Treue der Mädchen gestellt wird, sondern die Empfindung der Männer wird ebenso einer Nachprüfung unterzogen, ob ihre Wahl richtig gewesen ist: Alfonso hat vielleicht schon erkannt, dass Ferrando besser zur Fiordiligi und Dorabella besser zu

Guglielmo passen würde. Die beiden Leutnants aber, welche bei Da Ponte keinen beneidenswerten Charakter aufweisen, sondern sich ohne Besinnen anschicken, übers Kreuz ihre Geliebten zu Dirnen zu machen, um sich am Schluss mit ihnen wieder zu versöhnen, würden durch diesen dramaturgischen Eingriff zu jugendlichen Draufgängern, welchen das heisse Blut des zu kurzem Urlaub aus dem Felde heimgekehrten Kriegers den klaren Blick für ihre wahre Neigung trübt und welche nun durch die Liebesprobe die wirkliche Bestimmung ihrer Herzen kennen lernen. Die Musik Mozarts sagt uns ausserdem, dass Guglielmo und Ferrando sich in der Hitze des Gefechts tatsächlich in die ausgetauschten Mädchen verlieben, ebenso wie die beiden Schönen dem Wechsel der Gefühle unterliegen. Diese bisher sehr kitzliche Situation gewänne dadurch an innerer Wahrheit und bedeutete so eine dramatische Steigerung zu dem von Alfonso geahnten und vorhergesehenen Ausgang der Liebesintrigue. Die beiden Liebhaberinnen aber würden durch diese Änderung der Handlung zwar nicht des üblen Wankelmuts, der ja die Voraussetzung der Handlung bildet, entkleidet, aber sie würden aus Dirnen, welche sich dem Bewerber der Stunde schenken, zu ausgewechselten Bräuten. Nur dürfte dann nicht Despina als Notar eine Scheinzeremonie veranstalten, sondern in dem von Alfonso erkauften Einverständnis müsste sie, noch unter dem Anschein der Komödie, einen wirklichen Notar mit der Abfassung und Schliessung des Ehevertrags betrauen, der dann hiefür ihren Part zu übernehmen hätte. Durch die Unterzeichnung der gültigen Verträge haben dann alle vier Personen ein Unrecht gegeneinander begangen, die beiden Schwestern haben sich gegenseitig den Bräutigam weggeschnappt, die beiden Leutnants die angebetete Schöne des Kameraden zur Frau erkoren und Alfonso hat es dann leicht, durchzusetzen, dass die vollzogene Wahl zu Recht bestehen bleiben muss. Die allseitige Verzeihung wird gerne gewährt und ein kleines Fest beschliesst die Liebesprobe mit der endgültigen Vereinigung der neuen Liebespaare zur dauernden Gemeinschaft.

Nicht nur die Grundidee gewänne dadurch Sinn und Moral, sondern die dramatische Führung ergäbe für den zweiten Akt von Cosi fan tutte eine wirksame Belebung und Steigerung, ja ein ganz neues Ansehen und eine Bereicherung der Handlung. Durch die Einschiebung eines wirklichen Notars an Stelle Despinas auf Betreiben Alfonsos würde die Intrigue, welche zum ersten Aktschluss schon ihre ganzen Kräfte verpulvert hat,

Così fan tutte
Guglielmo
1916

Così fan tutte
Dorabella
1916

neu belebt und erhielte in ihrer Fortsetzung eine Wendung und eine Spitze gegen die beiden Leutnants, so gut wie gegen die beiden Mädchen.

Es ist nicht unmöglich, dass man mit einer solchen Bearbeitung dem Textbuche und damit der Oper Mozarts eine entscheidende Hilfe angedeihen lassen könnte. Die Änderungen müssten sich selbstverständlich nur auf die Textworte, nicht auf die Musik Mozarts beziehen und beschränken; sie dürften aber keine allzugrossen Schwierigkeiten bereiten und mit einigen rezitativischen Unterlegungen zu vollziehen sein, ohne dass eine Note von Mozart verändert zu werden braucht.

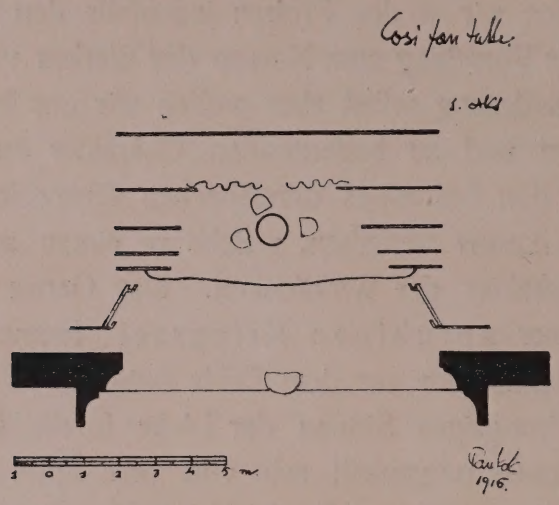
In unserer für den Anfang des Jahres 1917 vorgesehenen Neueinstudierung wollen wir in den Proben jedenfalls den Versuch machen, ob sich Ulibischeffs Vorschlag zum Nutzen des Werkes verwirklichen lässt.

In der Inszenierung selbst aber wollen wir uns hüten, dem Werke einen zu schweren und zu bedeutenden Charakter zu geben und der Aufführung mehr den Stil eines dramatischen Capriccios, der Ausgeburt einer übermütigen Laune verleihen, welche zu einem unerwarteten Ende führt, als den Charakter der Wirklichkeit. Das Ganze muss begreiflich erscheinen aus einer unruhigen Kriegszeit heraus, in welcher die Offiziere zu kurzem Urlaub aus dem Felde heimkehren und sich mit erregtem Blut und hungrigen Sinnen der Liebe in die Arme werfen; die ganze Handlung muss umgaukelt sein von dem Spiel der Liebesgötter, welche den Menschen blind und sein Herz sehend machen; das Feuer der Darstellung und die sinnliche Glut des Vortrags müssen dem Himmel Neapels Ehre antun; die stete innere Anteilnahme, der stetig wechselnde mimische Ausdruck müssen jeden Rest von Langweile aus dem Buche fortfegen. Dazu muss in jedem Augenblicke das Willkürliche, Spielerische der fingierten Handlung betont werden. Denn das ästhetische Ziel kann hier nicht sein, den Zuschauer durch die Wahrheit des dramatischen Ausdruckes hinzureissen und zum Miterleben der Handlung zu bringen, sondern im Gegenteil das Bewusstsein seiner Souveränität in der behaglichen Freude an der Unwirklichkeit der Handlung, an der Marionettenhaftigkeit der Figuren wachzuhalten und dem wehmütigen Lächeln die Seele zu öffnen, welches uns bei den Wahrheiten des Kasperletheaters so oft rühren kann.

Zu diesem Ziele taugt nicht die plastische Dekoration, eignen sich nicht die modernen Ausdrucksmittel der Bühne, welche auf Wahrhaftigkeit

abzielen. Wir haben deshalb für „Cosi fan tutte oder die Liebesprobe“ eine Theaterdekoration ganz im alten Dekorationsstile vorgesehen, mit einem schönen Prospekt, bemalten Kulissen und gemalten Vorhängen. Pankok reizte die Aufgabe, auch mit solchen Mitteln zu zeigen, wie man eine dem Geist des Stückes entsprechende harmonische Gesamtwirkung erzielen kann. Er hat in seinem Entwurfe der Bühnenbilder ein intimes, reizvolles Kabinettstückchen alter Dekorationskunst geschaffen.

Um die Umwelt des dramatischen Capriccios gleich von Anfang an zu charakterisieren und um alles in diesem Milieu zusammenzuschliessen,



Grundriss der Weinlaube

erhält die Oper einen gemalten goldenen Bühnenrahmen mit soldatischen Emblemen, Kanonen und Fahnen, Hellebarden und Schwertern, hinter welchem gemalte grüne Vorhänge von in den Lüften gaukelnden Amoretten gehalten werden. Der Bühnenausschnitt unseres Kleinen Hauses wird dadurch noch verengert, so dass nur ganz intim wirkende Bühnenbilder entstehen können.

Statt des Kaffeehauses, in welchem sonst der Schauplatz der Wette spielt, haben wir die erste einleitende Szene in eine Weinlaube verlegt. Es ist schon gegen Abend. Auf einem saubergedeckten Tisch stehen die Reste der Hauptmahlzeit, die Leutnants und Alfonso haben dem Wein schon wacker zugesprochen. Ein leichtgeöffneter, rot- und weissgestreifter Vorhang erlaubt einen Blick auf das im Abendglanze strahlende Meer. In der vom Wein erhitzten Atmosphäre beginnt der Streit um die

Weibertreue. Alfonso, ein behaglicher Skeptiker, wehrt die heissblütige Herausforderung der jungen Heisssporne zum Zweikampf wegen der verletzten Ehre ihrer Geliebten mit einem Zitat aus Metastasios Demetrio ab, Weibertreue gleiche dem Phönix, jeder rede von ihm, aber keiner habe ihn gesehen.

Die beiden Leutnants antworten unverbindlich, das seien Albernheiten des Alters und Torheiten von einem Philosophen. Der Streit

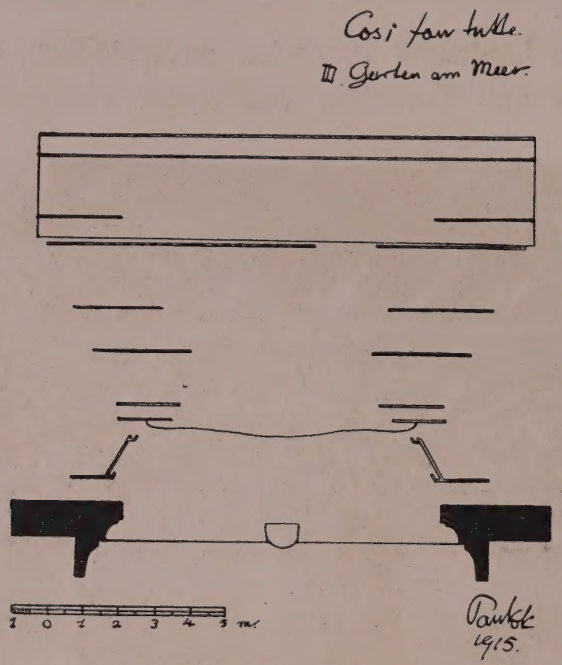
Weinlaube

droht auszuarten, da schlägt Alfonso eine Wette vor: die beiden jungen Offiziere sollten ihr Ehrenwort geben, alles zu tun, was er verlange und in kurzem wolle er sie mit Händen greifen lassen, was sie nicht glaubten. Er wette 100 Zechinen darauf.

Die beiden Leutnants sind schon sicher, die Wette zu gewinnen, und werden einig, den Geliebten vom Wettgewinn eine schöne Serenade bringen zu lassen und sich mit ihnen zu einem köstlichen Souper zu

vereinigen. Alfonso, als der Leidtragende aber, solle gnädig dazu eingeladen werden.

Am nächsten Morgen suchte Alfonso die Schönen auf. Sie empfangen ihn auf der Terrasse des Hotels in welchem sie wohnen:



Grundriss der Hotel-Terrasse

Ein violetter Fliesenbelag kontrastiert mit dem tiefblauen Meer des Golfes von Neapel. Die Terrasse wird rückwärts von einer Balustrade abgeschlossen, von welcher eine Treppe hinunter nach dem Meeresstrande führt. Palmen und Kakteen stehen auf der Terrasse. Eine weisse Rundbank und ein runder weisser Tisch mit ein paar Stühlen laden zu Ruhe ein und sind mit farbigen Kissen belegt.

Alfonso teilt den beiden Mädchen mit, dass des Königs Befehl ihre Liebhaber nach kurzem Urlaub wieder ins Feld rufe. Mit gut gespielter Verstellung nahen die Leutnants zum schmerzlichen Abschied. Schon versammelt sich das Regiment unten am Strande, um die Schiffe zu besteigen. Ein frischer Soldatenchor tönt herauf. Alfonso drängt zum letzten Lebewohl. Küsse und das Versprechen ewiger Treue werden getauscht, tagtäglich wollen die Geliebten Feldpostbriefe schreiben. Der Soldatenchor klingt näher: das Schiff, welches die beiden Leutnants entführen soll, wird nur mit einem grossen gelben Segel auf dem blauen Meere über der Terrasse sichtbar und die Offiziere eilen nach zärtlichstem Abschied die

Hotel-Terrasse

Treppe von der Terrasse hinunter zum Strande. Mit wehenden Tüchern winken die Mädchen den Liebsten nach.

Das Terzett (No. 10) ist eine musikalische Dichtung von feinster Struktur und bedarf ausgearbeiteter dynamischer Abschattierung.

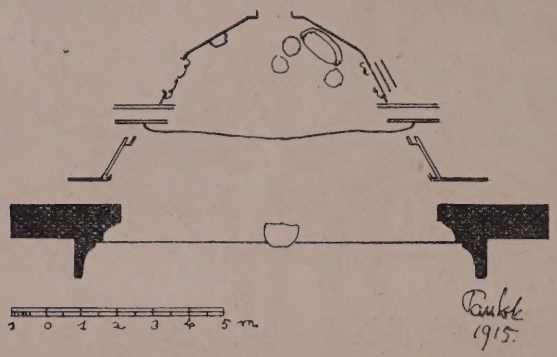
Respektvoll geleitet Alfonso die Damen zum Hoteleingang. Ein grüner Vorhang fällt vor der Hotelterrasse, so dass ein kleines Proszenium entsteht. Hier singt Alfonso sein Rezitativ mit dem anschlissenden Allegro moderato:

Der pflügt im Meere,
Der streut im Sand den Samen aus
Und sucht im Netze Sturmeshauch zu fangen,
Der arglos seine Hoffnung auf Weibertreue setzt.

Während dieser kurzen Monologszene wird hinter dem Vorhang rasch das Damenzimmer gestellt.

Der kleine intime Raum ist ganz in Weiss und Grün mit violettem Teppich gehalten und spiegelt in seiner Architektur die absterbende Welt des galanten Rokoko. Ein Zierschränkchen an der linken Wand, bequeme braune, bauchige Mahagonimöbel an der rechten Seite, ein zierlich gedeckter Frühstücktisch, schwellende grosse Kissen mit dunkelolivegrünen

Così fan tutte
II. Zimmer der Damen.

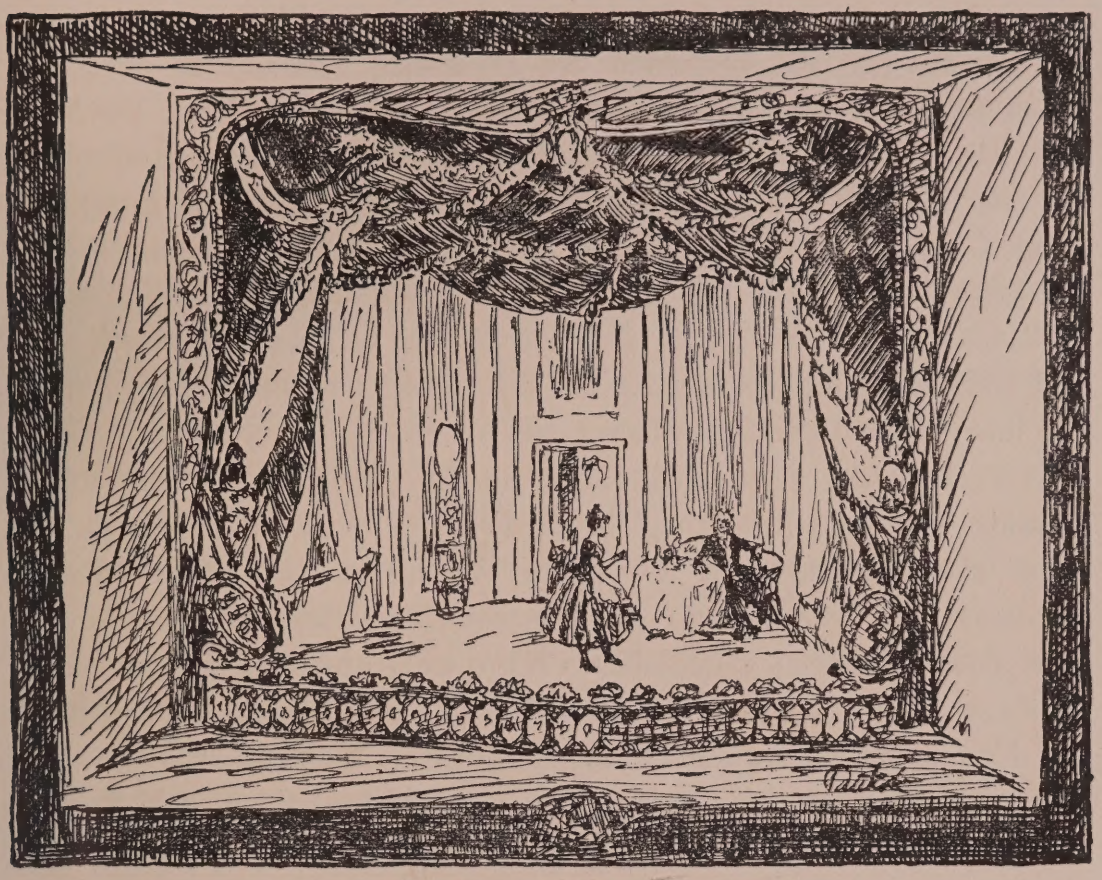


Grundriss des Damenzimmers

und violettgestreiften Bezügen auf dem breiten Sofa kennzeichnen die kapriziöse Natur der liebenswürdigen galanten Schönen.

Ein kleiner Satan von Zofe. Despina erwartet ihre Herrinnen vergeblich zum Frühstück und nascht, da die Schokolade schon kalt wird, mit Appetit davon. Da nahen endlich die Damen in sehr aufgeregtem und trostlosem Zustand: der Jammer um die einberufenen Schätze ist laut und so ostentativ zur Schau getragen, dass wir von vornherein an der Aufrichtigkeit der Gefühle Zweifel hegen. Despinetta, der Racker, merkt das natürlich; sie meint, noch niemals habe Liebesgram ein Mädchen getötet. Ein Mann tauge wie der andere, denn alle taugten gar nichts. Bei Soldaten überhaupt ein treues Herz zu suchen, sei aufgelegte Torheit. Man müsse mit ihnen spassen — das sei die einzige mögliche Art, sie in der Liebe ernst zu nehmen.

Da naht Alfonso und beginnt seinen Feldzug gegen die Treue der Schönen. Zuerst besticht er Despina: gegen Geld und gute Worte ist die zu allem zu haben und verschafft seinen angeblich neuangekommenen Freunden, zwei vornehmen, sehr reichen Albaniern, Zutritt in das Haus



Zimmer der Damen

und zu den Damen. Im anschliessenden Sextett erscheinen die Leutnants in ihrer Verkleidung und Despina präsentiert sie den Damen, welche erst die Spröden spielen, als Bewerber um ihre Gunst. Da die Schönen vorerst aber noch bei ihrer abweisenden Haltung verharren, springt Alfonso den neuen Liebhabern hilfreich bei, die nun aufs neue Sturm gegen die Damen laufen. Dabei hat der eine Leutnant, Ferrando, die Geliebte des anderen, Fiordiligi, aufs Korn genommen, und Guglielmo die Freundin des Kameraden, Dorabella. Indigniert verlassen die beiden Damen aber das Zimmer.

Die beiden Offiziere, vielmehr die beiden Albanier, brechen in fröhliches Lachen aus; Alfonso hat die Wette schon so gut wie verloren. Der ist jedoch klüger wie sie, und ermahnt sie:

„Ach, lacht doch nicht so viel,
Denn ach, das ganze Spiel
Kehret in Trauer sich,
Das fürcht' ich sehr!"

Mit Despina schmiedet er nun einen neuen Plan zur Eroberung der Damen: Um die Teilnahme der grausamen Schönen zu erwecken, sollen die Albanier einen Vergiftungsversuch aus Liebe fingieren. Die Mädchen fallen wirklich darauf herein, und nähern sich mitleidig den scheinbar mit dem Tode Ringenden. Sie schicken nach einem Arzt und Despinetta fungiert als Dr. Eisenbarth, der die Ohnmächtigen mit Sympathiemitteln ins Leben zurückruft. Die Geretteten scheinen den Mädchen nun der Zärtlichkeit wohl wert, als sie aber zur völligen Genesung stürmisch Kuss und Umarmung fordern, wenden sie sich entrüstet ab und entfliehen mehr vor ihren eigenen schwachen Herzen als vor den zudringlichen Liebhabern. Im zweiten Akt geraten die Bedenken der Schönen arg ins Wanken. Despina schürt das heimlich glühende Feuer mit frivolem Leichtsinn, zerstreut alle Einwendungen mit neuen Anschlägen und überredet ihre Herrinnen zur Teilnahme an einem nächtlichen Gartenfest, das die Anbeter ihnen zu Ehren veranstalten. Nun verlieben sich die Paare in dem Spiel tatsächlich ineinander: der Scherz rächt sich an den Herzen der unbesonnenen jungen Offiziere. Während die Komödienwirkung am Schlusse des ersten Aktes ihren Höhepunkt erreicht hat, beginnt das Spiel jetzt für alle gefährlich zu werden. Dorabella geht als die erste mit fliegenden Fahnen ins feindliche Lager über. Doch auch Fiordiligi hat trotz der künstlich bewahrten abweisenden Haltung Feuer gefangen und brennt schon lichterloh. Sie erschrickt vor der Gewalt ihrer Leidenschaft und fasst einen verzweifelten Entschluss: sie will sich als Offizier verkleiden und zu ihrem Geliebten aufs Schlachtfeld eilen, ihm alles gestehen und in seinen Armen von ihrer unseligen Liebe genesen. Da tritt ihr neuer Geliebter, Ferrando, der sie belauscht hat, dazwischen, und sie erliegt der Liebe in seinen Armen. Nun hat Alfonso seine Wette eigentlich schon gewonnen. Die Leutnants rasen. Zur Strafe rät Alfonso, die Mädchen flugs zu heiraten. Die Offiziere stutzen. Zu Ferrando gewendet, fährt der alte Philosoph und Menschenkenner fort:

„Im Grunde liebst Du jetzt wirklich Fiordiligi
(zu Guglielmo)
Und Du die ungetreue Dorabella!“

Ferrando und Guglielmo seufzen: „Ach, nur zu sehr!“ und Alfonso schliesst die eindringliche Mahnung daran, die Doppelhochzeit nach der letzten Wahl heute noch feierlich zu begehen.

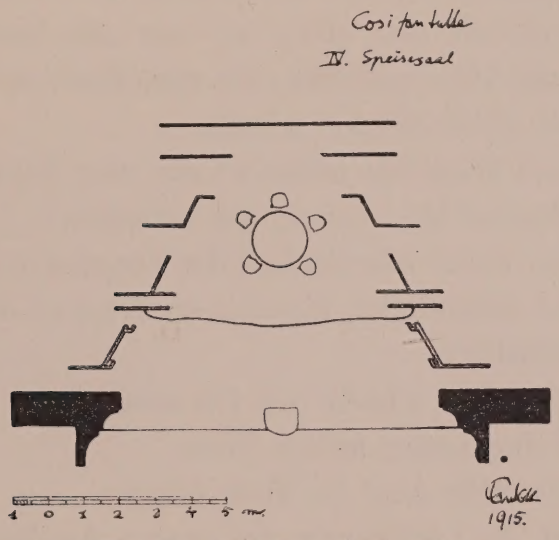
Così fan tutte
Fiordiligi II. Costume
Pankk
1916.

Così fan tutte
Ferrando. II. Costume
Pankk
1916.

Da bringt schon Despina, welche auf Alfonsos Anstiften den Damen den Heiratsvorschlag überbracht hat, die Einwilligung der Mädchen zur Heirat.

Die Offiziere sind zwar noch nicht entschlossen, Alfonsos Vorschlag zu folgen, wollen nun aber doch selbst sehen, wie weit die ungetreuen Mädchen das Spiel treiben wollen. Auf jeden Fall müssen sie entlarvt werden und ihre Strafe erleiden.

In dem kleinen Speisesaal des Hotels, welchen wir als Symbol der wiedergewonnenen Unschuld durch die Sanktion der zweiten Wahl der Damen ganz in Weiss halten wollen, richten Diener und Küchenmädchen das kleine Fest zu, welches Alfonso vorbereiten hiess. Alfonso



Grundriss des weissen Speisesaales

gibt hier in den neun Takten vor der 16. Szene Despina die Weisung einen richtigen Notar zu bestellen und Despina ist mit Vergnügen dazu bereit. (Textänderung des Originales.) Die Mädchen sollen zwar ihre Strafe, aber den richtigen Mann bekommen.

Die neuen Paare setzen sich zum Mahle nieder. Alfonso kommt mit dem Notar, welchen Despina schleunigst herbeigeholt hat. Wir eliminieren also hier die Scheinzeremonie mit der so wie so schwer erträglichen Verkleidung Despinas als Notar, und die beiden Offiziere setzen so gut wie die Mädchen ihre Unterschrift unter den Vertrag. Ein Trommelwirbel unterbricht die Trauung. Der Soldatenchor aus dem ersten Akt zeigt die Rückkehr des Regimentes an und Alfonso,

der dem Notar den unterschriebenen Vertrag aus der Hand genommen hat, meldet, nach einem Blick auf den Platz vor dem Hotel, die Wiederkunft der verratenen Geliebten aus dem Felde. Der Notar und die Albanier werden in grösster Aufregung versteckt und die Mädchen empfangen die Leutnants, welche sich aus den Albaniern flugs herausgeschält haben, mit offensichtlicher Angst und in höchster Verlegenheit. Alfonso spielt den Offizieren den Ehevertrag in die Hände und die Mädchen müssen aufs höchste beschämt ihre erwiesene Untreue eingestehen und um Verzeihung bitten. Nach Frauenart schieben sie aber die Schuld auf einen anderen und zeihen Alfonso der Verführung. Der aber kommt auf seinen alten Vorschlag zurück, ergreift den Ehevertrag und sagt, (Textänderung des Originales) er habe zum Vorteil von allen nur eine kleine Liebesprobe angestellt und gültig sei nun der Vertrag! Die neuen Paare sollen sich die Hände reichen, die alten Paare sich versöhnen, und die Doppelhochzeit gleich gefeiert werden.

Fiordiligi und Dorabella treten an die alten Liebhaber heran:

„Kannst Du, Teurer, mir verzeihen?"

Beide küssen ihnen zum Zeichen der Vergebung die Hand und nun treten die Mädchen erleichterten Herzens im Wechsel der Plätze zu den neu erkorenen Vermählten:

„Sieh' so schwör' ich Dir aufs Neue
Wahre Liebe, heil'ge Treue,
Bis mein Aug' im Tode bricht."

So schliesst die Liebesprobe in unserer Aufführung mit der Bestätigung der zweiten Wahl.

„Warum gibt man Mozarts „Cosi fan tutte" nicht mehr? So hört und liest man Klagen, zu jeder Zeit und überall, wo es in Deutschland eine grosse Opernbühne gibt. Regelmässig alle acht oder zehn Jahre fühlen denn auch die Direktionen ein klassisch Rühren und wagen wieder einmal den Versuch mit der Weibertreue. Bei der ersten Vorstellung geht alles gut. Es wird applaudiert, gerufen, gelobt und im Zwischenakt versichert ein Nachbar den andern seines Wonnegefühles über diese herrliche Musik. Aber selten geschieht es, dass einer dieser Lobredner den Drang fühlt, sich Cosi fan tutte ein zweites oder drittes Mal anzuhören. Und nach wenigen Vorstellungen spielt die Oper vor leeren Bänken. Cosi fan tutte! rufen nun ihrerseits die Theaterdirektoren . . ."

Möge dieser Unkenruf Schurigs am Stuttgarter Publikum zu Schanden werden! Wir wollen alles tun, um den musikalischen Feinschmeckern die Schüssel der „Liebesprobe“ in schmackhafter Zubereitung darzureichen.

Der eigentliche Geburtstag von Cosi fan tutte ist nicht der 26. Januar 1790, an welchem die Uraufführung in Wien stattgefunden hat, sondern der 31. Dezember 1789. In der Silvesternacht hat Mozart Josef Haydn und Michael Puchberg, seinen hilfsbereiten Gönner, zu einem Glase Punsch und zu „einer kleinen Opernprobe“ eingeladen und das Werk den Gästen vorgespielt. Bei einem Glase des geliebten Getränkes wird er bei dem „So machen's alle!“ seiner Konstanze fröhlich zugetrunken haben. Durch Töne, Wein und Tränen lächelte sein grosses Herz der Geliebten Verzeihung zu.

So soll Cosi fan tutte verstanden und genossen werden.

Die Zauberflöte

Einen Monat nach der Erstaufführung von Cosi fan tutte, welche Mozart ein Honorar von 200 Dukaten eingebracht hatte, starb Josef II. Sein Nachfolger Leopold II. scheint für Mozart nicht viel übrig gehabt zu haben. „Vergeblich wandte sich Mozart, so berichtet sein Biograph Schurig, an ihn mit einem Gesuche um die zweite Kapellmeisterstelle und um Zuerteilung der Klavierstunden der Prinzen. Mozart musste sich weiterhin mit seinem Jahresgehalt von 800 Gulden begnügen. Am Hofe kümmerte sich kein Mensch um den hungernden Meister." Der Geldverlegenheiten waren kein Ende. Wie konnte es auch anders sein, bei einem Monatsgehalte von 66 Gulden, kärglichen Nebeneinnahmen aus dem Unterricht zweier Schüler und bei einem Betrage von 500 Gulden allein für die Wohnungsmiete. Um Geld durch Konzerte zu verdienen, reist Mozart, der nicht aufgefordert worden war, sich dem kaiserlichen Gefolge zur Kaiserkrönung in Frankfurt anzuschliessen, auf eigene Kosten dorthin und versetzt dafür das letzte bischen Silberzeug. Die Hilfe, die sein Gönner Puchberg leisten kann, genügt nicht mehr. Konstanze muss ihres Fussleidens wegen wieder nach Baden. Mozart nimmt seine Zuflucht zu Wucherern, mit denen er von Frankfurt aus verhandelt. Ein Geldvermittler will auf das Giro des Musikalienhändlers Hofmeister 1000 Gulden und das übrige in Tuch hergeben, wenn Mozart einen Wechsel auf 2000 Gulden mit seiner und Hofmeisters Unterschrift beibringen könnte. Am 10. November 1790 kehrt Mozart ohne den erhofften klingenden Ertrag von seiner Reise nach Wien zurück, arm wie eine Kirchenmaus. Mozarts Lebensnot war im Winter 1790/91 ins Unerträgliche gestiegen. „Was entbehrlich und versetzbar war in seinem bescheidenen Hausstande, war ins Leihhaus gewandert. Jedweder Auftrag musste angenommen werden, sogar Tänze und Leierkastenmelodien." (Schurig.)

Da Ponte war von Leopold II. im Januar 1791 entlassen worden und verschwand nach London, um dort sein Glück zu versuchen. Da trat ein neuer Textdichter in Mozarts Gesichtskreis: Emanuel Schika-

neder bat ihn, die Musik zu einer Zauberoper zu schreiben, für welche er einen glänzenden Stoff entdeckt habe.

Schikaneder war Mozart schon seit 1780 bekannt; Mozart hatte für eine Aufführung der Komödie „Die schlaflosen Nächte," welche Schikaneder 1780 in Salzburg aufführte, auf Betreiben seines Vaters eine verschollene Arie komponiert, und während des Aufenthalts, den Schikaneder mit seiner Truppe vom 17. September 1780 bis Fasten 1781 in Salzburg genommen hatte, stand Mozarts Vater mit Schikaneder in persönlichem Verkehr.

Schikaneder war Schauspieler, Regisseur und Theaterdirektor in einer Person. „Seine Aufführungen hatten in mancher Hinsicht nicht ihresgleichen in Deutschland. Er war — ähnlich wie in unseren Tagen Max Reinhardt in Berlin — ein virtuoser Regisseur, der durch Dinge zu wirken verstand, an die sich seine Kollegen nicht heranwagten. Unter anderem führte er im Sommer 1781 in Graz ein damals beliebtes Soldatenstück „Der Graf von Walltron" (von Möller) im Freien in einem Lager von 200 Zelten auf, wobei die im Stück vorkommenden Offiziere zu Pferde spielten. Dasselbe wiederholte er am 27. August 1787 in Regensburg. Diese Aufführung wurde, wie Schikaneders Biograph Komorzynski schreibt, zu einem wahren Triumphe für ihn. 3000 Personen wohnten ihr bei und die Einnahme betrug über 1500 Gulden. Allein der Ruhm hatte für Schikaneder eigentümliche Folgen. Seine Vorstellungen wurden immer glänzender, immer prahlerischer sein Gebahren. Endlich gewann eine nahezu krankhafte Sinnlichkeit und Lebensgier die Oberhand in ihm. Er ward ein Prasser und Lebemann, stellte seinen Schauspielerinnen nach und gefiel sich darin, bewundert und angestaunt zu werden, als Wirt und Gastgeber, als Schauspieler und Dichter. Was ihn berühmt gemacht hatte, seine Aufführungen im Freien, das Auftretenlassen von Tieren u. a., das übertrieb er jetzt ins Masslose. Es ist, als entfaltete er Pracht und Aufwand mehr aus Verschwendungssucht denn aus Geschäftsgeist. Diese Art und Weise der Lebensführung wie Theaterdichtung setzte er später in Wien fort, wo ihn (von 1792 ab) Erfolge und Reichtum zum Wüstling im Leben und in seinen Stücken werden liessen" (Schurig).

Diesen Auslassungen gegenüber darf nicht übersehen werden, dass Schikaneder seine grossen Verdienste um die Theaterkunst hatte. Er war als Schauspieler emporgekommen, kannte das Handwerk genau, war per-

sönlich mit grosser, stattlicher Erscheinung begabt und besass grosse mimische Ausdruckskraft. Seiner Kenntnis des Schauspielberufs entsprangen seine Erfolge. Er wurde ein Vorkämpfer der deutschen Theaterkunst, pflegte die Deutlichkeit des Wortes, den Schwung der Geberde und rang für das szenische Bild nach seinen Ausdrucksmitteln. Schiller, Lessing, ja Shakespeare wurden in seinen Spielplan aufgenommen. Seiner Phantasie lieh ein starkes Temperament Flügel und sein geistiger Horizont war durch die maurerischen Ideale des ausgehenden 18. Jahrhunderts, welche die Geistesströmung der grossen französischen Revolution in sich aufnahmen, erhellt und geweitet. Schikaneder war auch für seine Mitglieder wie ein Vater besorgt und suchte ihnen ein menschenwürdiges Dasein zu verschaffen. Er besass den klaren Blick des Theaterpraktikers für das, was ihm Erfolg verhiess und kannte sein Wiener Publikum genau.

Als er Ende März 1789 mit grossen Plänen nach Wien kam, glückte es ihm, sich mit seiner Ehefrau, welche mit Anton von Bauernfeld das k. k. privilegierte Theater im Stahrenbergschen Freihause auf der Wieden leitete, nach siebenjähriger Trennung der Ehe wieder zu vereinigen und so ward er Mitdirektor dieser Bühne, brachte das etwas wacklige Unternehmen in die Höhe und gewann in Wien allmählich eine volkstümliche Beliebtheit. Zunächst zog er das Publikum mit verschiedenen Possen ins Theater, welche der Konkurrenz das Wasser abgruben, und ging dann zu komischen Opern wie Paësiellos „Barbier von Sevilla“ und Martins „Cose rara“ über.

Schikaneder und Mozart werden sich wohl in der Loge: „Zur wahren Eintracht“ persönlich näher getreten sein. Mozart gehörte nachweislich seit 1785 der Loge an, Schikaneder seit seiner Ankunft in Wien. In dem Maurertum, in welchem sich für Mozart die geistige Seite des Daseins, Philosophie und Religion zu einem Kranz von geheimnisvollen Symbolen zusammenschloss, liegt die Wurzel der Zauberflöte. Ohne die maurerischen Ideen ist sie undenkbar. Der verklärende Geist, welcher das Ziel der Menschheit in der Herrschaft höherer Geistigkeit und in der Erziehung zu den Idealen das Mittel dazu erblickt, hat auch der Zauberflöte den Stempel aufgedrückt. Mozart hatte seiner Empfindung für die läuternde Kraft einer auf solchen Bestrebungen aufgebauten Gemeinschaft schon in seinen kleineren maurerischen Kompositionen Ausdruck gegeben. Ja es ist gar nicht unwahrscheinlich, dass der Aufschwung, den Mozart im Stil und im

Geiste seiner Musik noch in seinem letzten Lebensjahre nahm, „eine wunderbare Verklärung, mit der sich nichts in seiner Entwicklung vergleichen lässt“ (Wyzewa—St. Foix) auf den Einfluss zurückzuführen ist, mit welchem die maurerischen Ideen seinen Geist auf das Erhabene richteten. Seine Gesundheit war schon seit Jahren erschüttert, häufige Gedanken an den Tod beschäftigten ihn, in Not und Entbehrungen mögen die Ideen des Maurertums seiner Seele Labsal und Trost gewesen sein. Schon 1787 schrieb er in dem letzten Briefe an seinen Vater: „Da der Tod der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckliches mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Der Tod ist der Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit.“

Mozarts Schaffenskraft und Arbeitslust war aber gerade in seinem letzten Jahre trotz Not und Entbehrungen, nervösen Kopfschmerzen und körperlichem Übelbefinden keineswegs geschmälert, sondern geradezu ins Erstaunliche gesteigert. Es ist, als ob er die Last des Lebens, die Ungewissheit seiner Zukunft und des Loses der Seinen nur in der Arbeit habe vergessen können. Er rang titanenhaft mit seinem Schicksal und hoffte es durch verdoppelte und verdreifachte Schaffenslust zu wenden. Das wunderbarste aber ist, dass Mozart in diesem Lebenskampfe des Künstlers stets seine innere Heiterkeit und frohe Zuversicht bewahren konnte. Diese Spannkraft seiner Seele ist in diesen Lebensumständen etwas so aussergewöhnliches, dass man nur in Ehrfurcht davor stehen kann. Solche Heiterkeit hat etwas Überirdisches; sie kann nur aus dem innerlich geläuterten Wesen der Persönlichkeit stammen. Mozarts innere Natur hatte ihre höchste Ausgeglichenheit und ihre vollste Reife erreicht, als die Zauberflöte entstehen sollte.

Im März 1791 entwickelte Schikaneder Mozart seinen Plan zur Zauberflöte. Mozart hatte einige Bedenken und äusserte: „Wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert;“ aber er ging mit Freuden auf den Vorschlag ein. Jahns Erzählung, Schikaneder habe in dringender Not bei schlechtem Geschäftsgang zu Mozart seine Zuflucht genommen und ihm vorgestellt, er sei verloren, wenn nicht eine Oper von grosser Anziehungskraft ihm wieder emporhelfe und Mozart sei der rechte Mann, die Musik zu dem

Zauberflöte
Tamino
13
Gaukk
1913

Zauberflöte
Pamina
Gaukk
1913

glänzenden Stoff zu schreiben, den er gefunden habe, entspricht nach Schurig den tatsächlichen Verhältnissen nicht. Schikaneder hat Mozart auch sicherlich das übliche Honorar von 100 Dukaten verhiessen und bezahlt, was Mozart wahrscheinlich sehr gelegen kam. Wichtig für uns ist nur, dass Mozart und Schikaneder sich fanden und verstanden, ob nun in der Loge in einer geistigen Gemeinschaft, oder aus geschäftlichen Erwägungen mag im Grunde für uns gleichgültig sein: für die Entwicklung der deutschen Oper ist die Zusammenarbeit beider von unendlicher Bedeutung geworden, denn in der Zauberflöte lebt schon in Idee und Ausdruck das musikalische Kunstwerk unserer Zeit.

Schikaneders direkte Quelle für die Zauberflöte war ein Einzeldruck aus Wielands „Dschinnistan" „Lulu oder die Zauberflöte von Herrn Hofrat Wieland. Wien 1791 bei Mathias Ludwig in der Singerstrasse." Als weitere Quelle wird ein 1777/78 ins Deutsche übersetzter ägyptischer Roman Séthos von Jean Terrasson (Paris 1731) genannt, aus welchem Schikaneder verschiedene Motive übernommen haben soll. Schliesslich soll auf den Gang der Handlung Gieseckes Zauberoper „Oberon, König der Elfen" von Einfluss geworden sein, welche ihrerseits auf einem romantischen Singspiel gleichen Namens von Friederike Sophie Seyler fusste.

Schikaneder legte Mozart kein fertiges Textbuch vor, sondern nur die Idee desselben in grossen Umrissen, und nicht einmal die Umrisse standen fest und klar vor Augen. Tausend Ideen aus allen Kulturen, der Persephone Mythus, ägyptische mythologische Vorstellungen, phönikische Elemente, der Dualismus der menschlichen Natur und manches andere flossen für Schikaneder im Stoff der Zauberflöte zusammen mit den Ideen des Maurertums. Und weil Schikaneder eine volkstümliche Zauberoper schaffen wollte, durfte das burleske Element des Hanswursten und des Kasperl nicht fehlen. Papagenos Abstammung geht nach Komorzynski auf den drolligen Almburschen Hiesel im „Herzog Ludwig von Steyermark" von Schikaneder (1781) zurück, der keine Länder kennt als sein Heimatstal, und trägt dazu die Züge Kasperls: „Gefrässigkeit, Feigheit und derben Humor. Auch der Stand des Krämers liegt in dieser Tradition. Rechnen wir noch hierzu die alte Idee jener Pressburger Vogelkomödie, so haben wir Papagenos Stammbaum." Dass nicht Schikaneder, sondern Giesecke der Verfasser des Zauberflötentextes gewesen sei, ist eine böswillige Legende, ebenso wahrscheinlich Jahns Erzählung von der durch eine

Konkurrenzoper veranlassten Umkehrung der Pointe in der Fabel. Darnach sollte ursprünglich die Königin der Nacht das gute und Sarastro das böse Prinzip verkörpern; da habe Schikaneder in Erfahrung gebracht, dass im Leopoldstädter Theater eine neue Oper „Kaspar, der Fagottist, oder die Zauberzither" nach dem nämlichen Märchen Wielands in Vorbereitung sei. „Um von den bereits gemachten Vorbereitungen so viel als möglich zu retten, beschloss er, die Pointe umzukehren und aus dem bösen Zauberer einen edlen Weisen zu machen, der Tamino für sich gewinnt, ihn zu höherer Weisheit und Tugend leitet und durch die Hand der Pamina belohnt. Diese neue Wendung wurde nun aber auch zugleich im Interesse der Freimaurerei benutzt. Durch die veränderte politische Richtung der Regierung unter Leopold II. wurde dem Freimaurerorden die frühere Gunst entzogen, man fing schon an, ihn als ein Hauptorgan des politischen und religiösen Liberalismus zu verdächtigen. Eine Verherrlichung desselben von der Bühne herab durch eine Darstellung, welche die Symbolik seiner Gebräuche in ein glänzendes Licht stellte und die sittliche Tendenz seiner Ansichten rechtfertigte, konnte daher als eine liberale Parteidemonstration, die weder den Orden selbst noch einzelne Personen blosstellte, sehr zeitgemäss erscheinen. Die Wirkung wurde dadurch nur erhöht, dass dem Eingeweihten die Befriedigung eines geheimen Einverständnisses, dem Uneingeweihten neben reichlichem Sinnengenuss auch die Ahnung einer tieferen Bedeutung gewährt wurde. Ob Schikaneder, der Freimaurer war, selbst diesen Gedanken fasste, ob vielleicht vom Orden aus Einfluss geübt wurde, ist nicht zu ermitteln."

Es ist höchst fraglich, ob diese Darstellung Jahns dem wirklichen Vorgange entspricht und die Wahrscheinlichkeit spricht dagegen; Schikaneder wäre danach nichts weiter als ein skrupelloser Theatergeschäftsmann gewesen, welchem der Inhalt und die Idee eines neuen Stückes nichts mehr bedeutet haben könnte, als einem jüdischen Börsenjobber die Getreidekonjunktur. Schikaneder mag persönlich manche Fehler gehabt haben, aber er war ohne Zweifel ein stark künstlerisches Temperament, welchem aus eigenem Leben bekannt war, dass alles zwei Seiten hat, eine gute und eine schlechte. Ausserdem ist es eine uralte Theaterweisheit, dass nichts auf der Bühne sicherer die Wirkung tötet und dass nichts näher an die Grenzsteine des Lächerlichen hinführt, als die bedingungslose Schlechtigkeit oder die unverbesserliche Güte. Schikaneders

Kunstverstand hat die Farben auf der Palette absichtlich neben die Kontrastwerte gesetzt, um sie wirksamer zu machen.

„Somit waltet, sagt Schurig, eine finstere Macht (Monostatos) im Reiche des hehrsten Lichtes und der höchsten Güte. Diesem Umstande entsprechend bedeuten die drei Genien auf der Seite der unheilvollen Königin der Nacht: gute Kräfte im Dienste des bösen Prinzips. Diese absichtliche Zuteilung des Bösen zum Guten und des Guten zum Bösen kann man symbolisch auffassen als die Unzertrennlichkeit von Gut und Böse. Es gibt nirgends in der Welt, selbst nicht in der Göttlichkeit, das eine noch das andere frei von seinem Gegenteil. Das Gute vermag zu dominieren, nicht aber allein zu bestehen. Wir gelangen mit dieser natürlichen Deutung an Nietzsches Idee des Jenseits von Gut und Böse. Man hat diesen scheinbaren Widerspruch damit erklären wollen, er sei der Rest eines ungenügend verarbeiteten Vorbildes, in dem Sarastro ein böser und die Königin der Nacht ein guter Geist gewesen sein soll. Eine solche Deutung wirft Schikaneders Werk einfach um. Wir haben aber nicht den geringsten Anlass, den Dichter einer derartigen Oberflächlichkeit zu zeihen. Im Gegenteil, Schikaneder war ein sehr kluger Kopf, der ohne Zweifel in jeder seiner Gestalten eine mehr oder minder tiefe Idee gelegt hat. Wer an eine Deutung der Zauberflöte überhaupt herangeht, muss das Werk so nehmen, wie es vor uns steht. Wo Schikaneder diesem oder jenem seiner uns bekannten Vorbilder widerspricht, ist er wahrscheinlich anderen Vorbildern nachgegangen. Es steht durchaus nicht fest, ob wir alle seine Quellen kennen.“ Die Zauberflöte ist auch ganz gewiss kein maurerisches Tendenzstück. Die Ideen des Maurertums sind die Wurzel der Zauberflöte, aber nichts lag den Schöpfern ferner, als eine politische Absicht. Es ist notwendig, dies zu betonen, weil im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts diese Auffassung mit Nachdruck vertreten wurde.

Noch 1866 erschien in Leipzig bei Lissner eine Schrift: „Die Zauberflöte. Texterläuterungen für alle Verehrer Mozarts“, welche für die Königin der Nacht, die Kaiserin Maria Theresia allen Ernstes als bedeutungsvolles Urbild angibt. „Die Königin der Nacht dringt in den Tempel ein, vom Mohr Monostatos geführt, um die Priester zu überfallen und sie von der Erde zu vertilgen. Wer dächte nun bei der Königin der Nacht nicht an die Kaiserin Maria Theresia? Bereits am 7. März

1743 hatte die Kaiserin eine Versammlung der ersten Wiener Loge „Zu den drei Kanonen", welcher auch ihr Gemahl Franz I. angehörte, durch mehrere hundert Mann Grenadiere und Kürassiere überfallen und aufheben lassen. 1764 erschien im Namen der Kaiserin eine Verordnung, durch welche die Freimaurerei in allen österreichischen Staaten aufgehoben wurde. Werden wir durch die Königin der Nacht an die Kaiserin erinnert, so liegt die Deutung des Mohren Monostatos, d. h. des Alleinstehenden, nicht fern: es ist die päpstliche Klerisei und deren Anhang." Born, der Vorsitzende zur wahren Eintracht, wird als Sarastro und Tamino als — Josef II. gedeutet, der ein Freimaurer ohne Schurz gewesen sei. Pamina aber soll das österreichische Volk in seinem innersten und edelsten Kern darstellen, während Papageno und Papagena dessen harmlos heitere und genusssüchtige Seite vertreten sollen. Die Vereinigung der beiden Liebenden aber wird so erklärt: Das österreichische Volk (Pamina) vermählt sich mit Josef II. (Tamino).

Solche Deutungen sind lächerlich und können nur von Leuten stammen, welche die Musik niemals empfunden haben; sie sind ein Zeichen voreingenommener, unfreier Gesinnung, welche ein Kunstwerk zu etwas anderem benutzen will, als wozu es geschaffen wurde, und nicht fähig ist, sich unbefangen dem seelischen Eindruck hinzugeben, sondern nach verstandesmässigen Beziehungen und Deutungen sucht, wo die Musik mit ihren Offenbarungen des wahren Wesens der Dinge in die weitgeöffneten Tore der Seele strömen sollte. Gewiss gehört nach Goethes Wort „mehr Bildung dazu, den Wert dieses Opernbuches zu erkennen, als ihn abzulehnen". Aber die Zauberflöte mit solcher Deutelei zu einer Allegorie zu erniedrigen, ist einfach geschmacklos und unkünstlerisch.

Das Buch zur Zauberflöte ist in steter Zusammenarbeit zwischen Schikaneder und Mozart entstanden. „Aus hundert Winkeln zusammengelesen, ist der Text der Zauberflöte eine Pyramide edler, geheimnisvoller und wunderlicher Ideen, deren Wurzeln in die Weltanschauung längst vergangener Kulturen zurückführen. Die buntbemalte Schale dieses vielfach symbolischen Kernes ist das Werk Schikaneders, eines Menschen, hinter dessen Bombasterei echt deutsche Art an der Arbeit war. Nicht nur in Mozarts Musik, auch in der vielverlästerten Textdichtung steckt tiefes Gemüt; das Gemüt und der Humor zweier Phantasten. Denn das tägliche gegenseitige Sichmitteilen Mozarts und Schikaneders lässt es kaum ab-

Zauberflöte
Königin der Nacht

Zauberflöte
Dame der Königin
der Nacht
Pankok
1913

sonderlich erscheinen, dass auch im Text der Zauberflöte Augenblickseinfälle Mozarts enthalten sind." (Schurig.) Die sprachliche Ausdruckskraft Schikaneders war freilich nicht die eines Dichters von Gottes Gnaden. Seine Verse sind oft platt und der Dialog ist vielfach von einer erstaunlichen Simplizität. Aber Schikaneders Arbeit war auf das Ziel der Volkstümlichkeit gerichtet und den Sinn seiner Zeit hat er sowohl nach der Seite des derben Humors wie der höheren Ideen wohl zu erfassen verstanden. Die eigentliche dichterische Ausgestaltung hat die Zauberflöte durch die Musik Mozarts erhalten: sie sagt tiefer und eindringlicher, strahlender und glänzender als aller Wortschmuck, was zu unserem Herzen sprechen soll.

So wie sie ist, stellt die Zauberflöte für unsere heutige Empfindung ein tiefsinniges, musikalisches Märchen vor. Wollen wir sie lebendig erhalten, so müssen wir sie aller Tendenz entkleiden, und die menschlichen und künstlerischen Werte in ihr in das rechte Licht rücken.

Zwei Gewalten, welche um die Herrschaft über die menschliche Seele ringen, stehen sich feindlich und drohend gegenüber:

Das finstre Reich Astartes, der Königin der Nacht, in welchem dunkle Leidenschaften herrschen und das sich überall auf Erden breitet, wo Menschen mit niederen und hohen Trieben ihrer vermeintlichen Bestimmung nachjagen. Drei Dienerinnen lenken als Schicksalsgöttinnen das Los der Menschen in ihrem dunklen Drange. Doch sind dem finstren Reich drei Genien entsprossen, der Glaube an die Kraft der Vernunft, die Liebe zur Natur und die Hoffnung auf die Zukunft der Menschheit, welche das Weib als Hüterin des Lebens in ihrem Schosse birgt. Hier herrscht das weibliche Prinzip, aus welchem alles Leben steigt.

Als unversöhnliche Macht steht ihm das Sonnenreich Sarastros gegenüber, in welchem die Leidenschaften gefesselt und in den Dienst hoher geistiger, schöpferischer Kräfte gestellt sind. Da schweigen Eigennutz, Rache und niedere Triebe, die dunklen menschlichen Leidenschaften sind zu untergeordneten Diensten gebändigt, und die Hand der Freundschaft leitet an dem sanften Zügel der Weisheit alle Kräfte des Menschen zum himmlischen Ziel einer harmonischen Weltengemeinschaft, unter dem männlichen Willen zur Höherentwicklung der Menschheit durch die Herrschaft des schöpferischen Geistes, welcher im siebenfachen Sonnenkreis Sarastros symbolisch ist. Unnahbar wie Monsalvat liegt Sarastros Reich

am Fusse goldener Berge und silberner Hügel. Nur unter der Führung innerer Kräfte kann der Sterbliche den Weg zu ihm finden. Drei goldene Tore führen zum Wunderland; das Tor der Vernunft, das Tor der Natur und das Tor der Weisheit. Der Glaube an die Kraft der Vernunft, die Liebe zur Natur und die Hoffnung auf die Entwicklung der Menschheit vermögen sie allein zu öffnen. Sarastro hat der Königin der Nacht ihre Tochter, auf welcher die Zukunft beruht, Pamina, (den Liebeszauber) geraubt. Auf der Jagd nach seinen Leidenschaften verfällt Tamino der Königin der Nacht. Durch das Bildnis Paminas erweckt sie seine sinnliche Leidenschaft, und sendet ihn mit Papageno aus, Sarastro die Tochter zu entreissen und in ihre Arme zurückzuführen. Sie verleiht Tamino einen Talisman, die Zauberflöte, welche ihn in jeder Fährnis schützen und ihm die geheime Kraft verleihen soll, der Menschen Leidenschaften zu verwandeln und dadurch allmächtig zu handeln — also schöpferische Kräfte, welche aus dem dunklen Reich der Leidenschaften stammen. Auch Papageno erhält ein Angebinde: das Glockenspiel heiterer Zuversicht und des erdenfrohesten Humors. Die drei Genien weisen ihnen den Weg zum Reich Sarastros. Dem Naturkind Papageno öffnet die Liebe zur Natur das eine Tor, welches in das Wunderland führt und beinahe gelingt ihm die Entführung Paminas ohne Tamino. Tamino aber erkennt an den Pforten zu Sarastros Reich die höheren Gewalten, welchen hier ein Altar errichtet ist, und die Nacht, in welcher er bisher gewandelt ist. Er wird sich des Ziels einer höheren Welt bewusst und wendet sich ihr entschieden zu:

„O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden?
Wann wird das Licht mein Auge finden?"

Er wird vor Sarastro geführt, sieht und umarmt Paminen, und entschliesst sich, von Liebe und dem Drang nach geistiger Gemeinschaft mit den höheren Kräften, die hier herrschen, angetrieben, sich den Prüfungen zu unterziehen für die Aufnahme in die Gemeinschaft der Edlen. Diese Prüfungen sind durchweg Erprobungen des männlichen Charakters: Unverbrüchliches Schweigen, klares Handeln und furchtloser Sinn müssen sich als Kräfte des Charakters erweisen. Die schöpferischen Kräfte im Menschen sind wertlos, wenn sie sich nicht mit den Kräften des Charakters paaren. Erst in ihrer Vereinigung kann der Weisheit letztes Ziel erreicht werden: die Höherentwicklung der Menschheit.

Wer schöpferische Kräfte mit solchen des Charakters vereinigt, ist würdig in die höchste Gemeinschaft aufgenommen zu werden und ist würdig der eigenen Nachkommenschaft, welche ihm die Liebe gebären soll.

Tamino besteht die Prüfungen, erringt Paminen und wird mit ihr in das Sonnenreich Sarastros aufgenommen. Papageno aber, das Naturkind, wird mit einer ihm ebenbürtigen Genossin für sein Leben vereinigt, um Kinder zu zeugen, sie durch Tätigkeit zu ernähren und der Welt den unbekümmerten Frohsinn zu erhalten: den einzigen wirklichen Gegenpol der Weisheit.

Aus diesem Sinn des Märchens, wie wir ihn erkannten und empfanden — andere mögen die Zauberflöte anders deuten — entsprang unsere Inszenierung für das „Grosse Haus“:

Das ganze Werk trägt einen goldenen Märchenrahmen, ein weisses, festliches Proszenium mit goldenen Reliefs in reichem ornamentalen und figürlichen Schmuck, welcher dem Rahmen eine stark farbige Gesamtwirkung sichert.

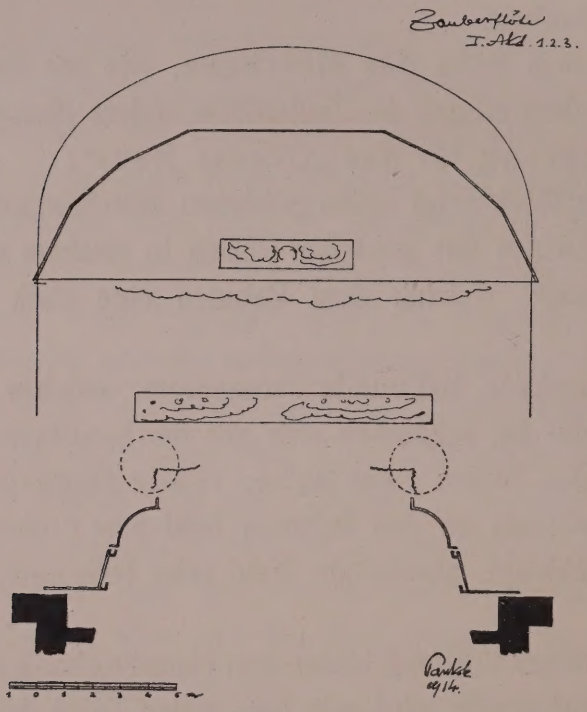
An das konkave, halbrunde Proszenium, welches links und rechts mit Türen versehen ist, schliessen sich mit der konvexen, vorspringenden Rundung zu beiden Seiten zwei hohe, runde Drehtürme, welche geschlossen im Anschluss an den Rahmen bald eine Fortsetzung der Architektur, bald aufgeklappt, plastischen Wald oder Teile einer Felsenlandschaft darstellen.

Ein besonderer Vorhang hinter dem Hauptvorhang in verschlungener vielgestaltiger Ornamentik wird mit dem ersten Takte der Ouvertüre sichtbar und dient als Verwandlungsvorhang.

Unser erstes Szenenbild umfasst mit einer offenen Verwandlung für die Szene der Königin der Nacht den ersten bis achten Auftritt des ersten Aktes.

Der Vorhang öffnet sich mit dem siebenten Takte der Introduktion. Man sieht entgegen der Schikaneder'schen Vorschrift nichts von einer felsigen Gegend oder der üblichen Felsenbrücke. Hinter dem farbigen Märchenproszenium sind die beiden Drehtürme geöffnet und zeigen phantastische Blüten und Blätter. Über die ganze Bühne in voller Breite und Höhe des Bühnenausschnittes zieht sich etwa einen Meter hinter den Drehtürmen ein plastisches Urwald-Rankengewirr mit märchenhaft unwirklichen grossen Blüten und Blumen zwischen phantastischem Blätter-

werk, welche auf einem versenkbaren Gitterträger montiert sind. Tamino bricht, nachdem er sich in wilder Jagdleidenschaft verirrt hat, auf der Flucht vor einer geflügelten Schlange durch das Rankengewirr und sinkt in Ohnmacht; hinter ihm erscheint blitzschnell der Vorderleib des Fabeltieres. Aus dem Proszenium treten die drei Dienerinnen der Königin der Nacht und stossen das Reptil nieder. Tamino trägt nicht die herkömmliche kurze griechische Tunika mit dem Rückenmantel, sondern fürstlich orientalische purpurrote Gewandung, ungefähr persischen Charak-



Grundriss des 1. Szenenbildes

ters, mit Beinkleidern. Auch die „drei Damen" sind entgegen der Tradition nicht mit den üblichen schwarzen Gewändern verhüllt, zu welchen in der Regel die notwendigen Lanzen wie Spazierstöcke gebraucht wurden, sondern tragen als wehrhafte Dienerinnen des dunklen Reiches silberne Helme, kleine runde Schilde und Speere und unter wallenden silbernen Schleiern kurze, blaue Tunika: drei amazonenhafte Schicksalsjungfrauen, in deren Mund die Stelle:

„Triumph, sie ist vollbracht,
Die Heldentat. Er ist befreit
Durch uns'res Armes Tapferkeit"

wahrscheinlicher als bisher klingen wird, ebenso wie die Versicherung:

Zauberflöte
Der Sprecher
Pankok
1913

Zauberflöte
Sarastro
Pankok
1913

„Würd' ich mein Herz der Liebe weih'n,
So müsst' es dieser Jüngling sein."

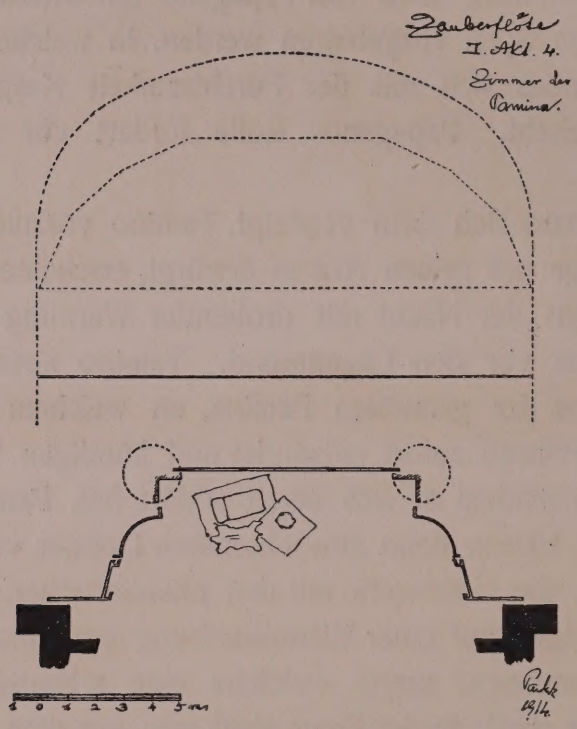
Das ganze Terzett wird in dem eifersüchtigen Spiel mit der verbotenen Liebesempfindung eine reizvollere Linie erhalten. Tamino erwacht. — Da erscheint Papageno, nicht bloss im Federgewande, sondern ganz wie ein exotischer Vogel aus jener „Pressburger Vogelkomödie", mit den gefangenen Vögeln. Er verdient sich seinen Lebensunterhalt durch den Handel mit denselben. Der Dialog, der sich an sein reizendes Liedchen anschliesst, muss von Papageno mit wirkungsvoller Munterkeit und lebhaftem Spiel vorgetragen werden, in welchem die Ängstlichkeit des Naturkindes sich mit der Furchtsamkeit Kasperls und dessen Renommisterei mischt. Papagenos Rolle fordert vor allem wirklichen Humor.

Als Papageno sich dazu versteigt, Tamino vorzulügen, er habe die geflügelte Schlange mit seinen Armen erwürgt, erscheinen die drei Dienerinnen der Königin der Nacht mit drohender Warnung und legen dem Armen ein Schloss vor den Lügenmund. Tamino aber überreichen sie ein kleines Bildnis der geraubten Pamina, an welchem sich die Liebesleidenschaft des Prinzen sofort entzündet und kündigen ihm die Ankunft ihrer Herrin an, nachdem er sich bereit erklärt hat, Pamina zu befreien.

Unter erst leisem, dann anwachsendem Donner verrinnt die Tageshelle ins Dunkel, das Gitterwerk mit den phantastischen Blumen versinkt, die Drehtürme zeigen mit einer Viertelsdrehung ihrer inneren Einrichtung nun einen Felsenrahmen, hinter welchem eine schaurige wilde Felsenlandschaft sichtbar wird; in der Ferne sieht man vor dem tiefblauen Nachthimmel eine Gebirgskette mit goldenen und silbernen Berggipfeln. Aus der Tiefe steigt die Erscheinung der Königin der Nacht in einer flammenden Sternaureole in schauerlicher Majestät. Der Eindruck dieses Bildes darf in Nichts an Lieblichkeit oder Mondeszauber gemahnen, sondern muss in der Beleuchtung und Wirkung durchaus auf das geheimnisvoll Schauerliche gestellt werden. Das Dämonische der dunklen Gewalten, welche in der menschlichen Brust ruhen, muss in Erscheinung treten. Der getragene Teil der Arie, das Largo, muss mit grossem pathetischem Ausdruck und so gebunden als möglich gesungen werden und dieser Teil der Arie ist der wichtigste. Die gefürchteten und verlästerten Koloraturen des zweiten Teils sind nur eine musikalische Illustration des

Sternengefunkels, welches das Haupt der Königin umwittert wie Blitze und sollen klingen, als ob sie Strahlen wären, die aus der Aureole hervorschiessen. Die Bühne verwandelt sich wiederum während des Nachspiels der Arie. Die Königin der Nacht versinkt und das Rankengewirr steigt langsam wieder empor.

Die drei Dienerinnen der Königin erscheinen wieder, nehmen Papageno das Schloss vom Munde und überbringen Tamino die Zauberflöte als einen Talisman im Kampfe um Pamina. Papageno erhält den Befehl,



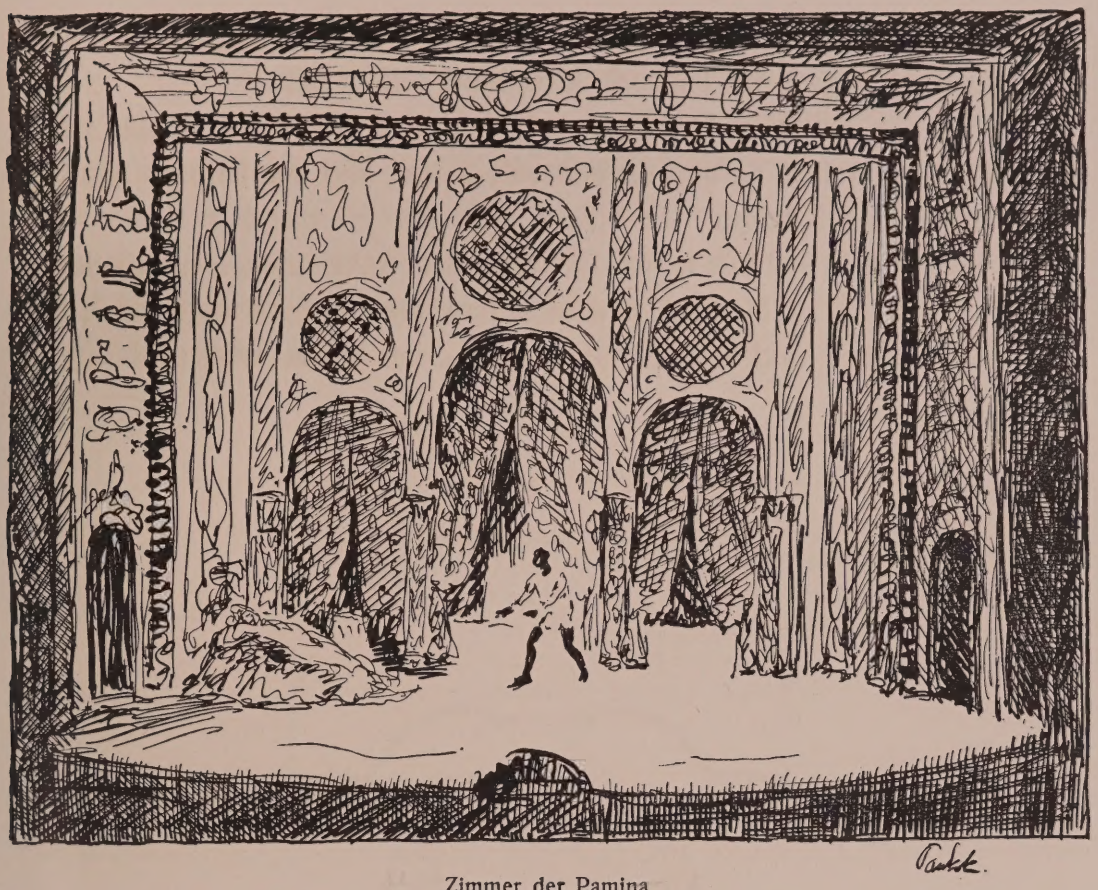
Grundriss des 2. Szenenbildes

Tamino als sein Diener zu begleiten und als Angebinde auf den gefährlichen Weg das Glockenspiel. Drei Genien sollen ihnen beiden den Pfad weisen.

Tamino und Papageno eilen zusammen dem fernen Ziele zu, „das Erdenkind mit dem Himmelstürmer".

Die Bühne verwandelt sich bei geschlossenem Vorhang schnell in das Zimmer Paminas in Sarastros Palast.

Das Zimmer wird im wesentlichen durch das Proszenium selbst gebildet mit den anschliessenden Drehtürmen, welche jetzt die Architektur und die Ornamentik des Bühnenrahmens weiterführen. Zwei Prospekte



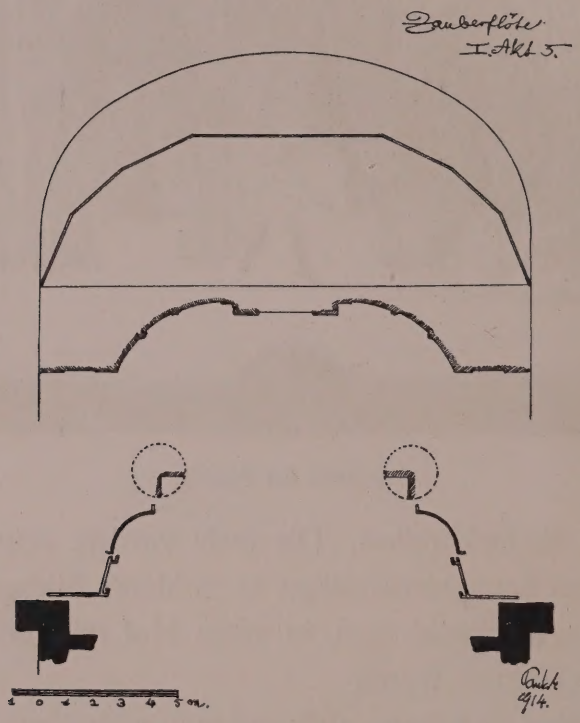
Zimmer der Pamina

vervollständigen die Dekoration. Die erste vordere zeigt drei Öffnungen, welche mit blauen Sammetvorhängen in goldener Stickerei versehen sind. Durch die Öffnungen blickt man in einen Hof mit grosser Bronzetür in der Mitte der sichtbaren Wand.

Monostatos, in kurzem, gelb und grau gestreiftem Gewandmit rotem Gürtel und roten Schuhen, schleppt nach der etwas gekürzten Sklavenszene Pamina herein, welche über einem mit Blumen bestickten silbernen Gewande einen durchsichtigen goldenen Schleier trägt, und lässt das holde Märchenbild in Fesseln legen. Ohnmächtig sinkt sie auf das Lager, der Gewalt des sinnlichen Mohren preisgegeben. Da klopft Papageno an die Bronzetür, der Mohr springt geduckt in eine Ecke zurück vom Lager Paminas und Papageno erscheint in der von ihm geöffneten Türe; der Mohr und der Vogelmensch stehen sich knieschlotternd vor Angst gegenüber und laufen vor einander davon. „Derlei stark burleske Elemente begründen die Volkstümlichkeit der Schikanederschen Oper". (Schurig.) Soll die beabsichtigte Wirkung aber voll erreicht werden, so muss die

kleine vorhergehende Szene zwischen Pamina und Monostatos von drohender Brutalität gegen die leidende Unschuld erfüllt sein.

Pamina erwacht, Papageno schleicht sich behutsam wieder näher, spricht sie zutraulich an und erzählt von seiner und des Prinzen Sendung im Dienste der Königin der Nacht und der Herrscherin Liebe. Das Andantino des Abschlussduetts ist trotz der unheimlichen Plattheit der Verse von einer zu Herzen gehenden Innigkeit und Zartheit erfüllt, die hier dichterischer und verklärender durch die Musik wirkt, als es die



Grundriss des 3. Szenenbildes

schönsten Worte vermöchten. Papageno und Pamina eilen durch die Bronzetür ins Freie, der Vorhang fällt.

Während der ersten Takte des sofort anschliessenden Larghetto des Finale wird die Szene schnell verwandelt zum Tempelhof mit den drei goldenen Toren der Natur, der Vernunft und der Weisheit. Die Dekoration, welche plastisch ausgeführt ist, wird während der vorhergehenden Szenen hinter den Prospekten gebaut. Im fünften Takte des Larghetto öffnet sich der Vorhang.

Vor dem tiefblauen Rundhorizonte erheben sich in einem offenen Halbkreise die goldenen Mauern zu dem Wunderreich Sarastros mit den drei goldenen Toren. Statt drei Tempeln und dem Burghof mit angren-

Zauberflöte
Papageno
1913

Zauberflöte
Monostatos
1913

zendem Palmenhain zeigen wir nur die drei Tore, entsprechend dem Sinn, welcher uns das Märchen enthüllt hat und gewinnen dadurch statt eines unruhigen Bühnenbildes ein solches von grosser Einfachheit und eindringlicher Kraft, in welchem alles auf den farbigen Akkord von Gold und Blau abgestimmt ist. Die Wirkung ist rein architektonisch gehalten, um später zum Aktschluss die koloristische Steigerung in den Kostümen so stark wie möglich erscheinen zu lassen. Das Finale des ersten Aktes der Zauberflöte selbst hat keine bedeutende dramatische Steigerung; desto mehr muss die Inszenierung darauf bedacht sein, dem Bühnenbild in sorgsam abgewogenem Wechsel der einzelnen Auftritte eindringliche Bedeutung zu verleihen.

Die drei Genien geleiten Tamino vor die goldenen Tore des Märchenreiches Sarastros und ermahnen ihn noch vor ihrem Scheiden:

Sei standhaft, duldsam und verschwiegen!
Bedenke dies; kurz, sei ein Mann,
Dann Jüngling wirst du männlich siegen!

Tamino blickt um sich, sieht sich verwundert an der Stätte hoher Kultur und gewinnt die Überzeugung, dass es ihm mit Hilfe der hohen Kräfte, die er hier am Werke erkennt und die er in sich gleicherweise fühlt, gelingen müsse, Paminen zu befreien. Er schreitet mutig zum Tore der Vernunft, um Einlass zu heischen. Unsichtbare Stimmen rufen ihm ein „Zurück!“ entgegen. Er schlägt an das Tor der Natur. Auch von dort donnert ihm ein „Zurück!“ in die Ohren. Da lenkt er seine Schritte nach dem Tor der Weisheit.

In weissem Bart und weissem priesterlichen Gewand, das Haupt im Schmuck des goldenen Priesterhelmes, in der Hand den goldgekrönten Priesterstab tritt ihm mit dem Adagio in As-Dur wie ein Bote aus einer anderen Welt würdevoll ein Diener des höchsten Heiligtums entgegen und fragt ihn nach seinem Begehren. Tamino erklärt, dass er Sarastro hasse, weil er Pamina ihrer Mutter geraubt habe und dass alle Würde und Tugend, die hier scheinbar herrschten, nichts als Heuchelei und Trug sei, wenn Sarastro widerrechtlich Paminen in seiner Gewalt halte. Mit geheimnisvollen Worten erweckt da der Priester in Taminos Herz die Ahnung höherer Gesetze, nach denen Sarastro das Schicksal der Menschen zu leiten sucht und verheisst ihm, dass der Freundschaft Hand ihn selbst im Heiligtume zum ew'gen Bunde mit Pamina leiten wolle, wenn er den Gedanken an Tod und Rache aus seinem Herzen tilgen könne.

In Tamino vollzieht sich da die innere Umkehr. Unter Herzklopfen erkennt er, dass er bisher nur in der Nacht der Leidenschaften hingestürmt ist und die Sehnsucht nach der Erlösung in höherer Geistigkeit erwacht in ihm. Geheimnisvolle Stimmen raunen ihm zu, dass er darauf hoffen dürfe und dass Pamina ihm noch lebe. Sein Herz jauchzt, und dem himmlischen Troste, welcher ihm geworden, zum Dank strömt er seiner Seele Hoffnung in den Tönen aus, welche er der Zauberflöte entlockt. Der sanfte Klang der Zauberflöte entzückt und lehrt ihn, dass die Beschäftigung mit den Künsten dem Herzen Ruhe und Frieden gibt. Aber die Sehnsucht nach Pamina erwacht darum nur desto stärker in ihm und er ruft mit zartem Flötenton nach ihr. Da vernimmt er Papagenos Antwort auf der Hirtenflöte und eilt den Klängen nach der Richtung entgegen aus welcher sie ertönten.

Schickaneders Vorschrift, dass auf den Klang der Flöte von allen Seiten Tiere hervorkommen, welche ihm zuhören, ist ein Überbleibsel von Schikaneders erfolgreichen Zirkus-Inszenierungen, hat aber weder etwas mit der Musik Mozarts noch mit der tiefer liegenden Idee zu tun. Schurig sagt zwar darüber: „Man tut nicht gut, diese Episode der durch die Musik bezauberten Tiere wegzulassen, wie dies auf manchen Bühnen geschieht. Die Tiere mögen wohl bedeuten, dass der Mensch allein durch die Beschäftigung mit göttlichen Dingen die animalischen Triebe in sich bändigt.“ Wir sind im Gegensatz hiezu der Ansicht, dass die Erscheinung der Tiere nur dazu angetan ist, den inneren Vorgang im Herzen Taminos, den der Befreiung aus den Banden der Leidenschaft durch die Beschäftigung mit der Kunst zu verschleiern und die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf ein Gebiet abzulenken, welches nichts, aber auch gar nichts mit wirklicher Kunst zu tun hat. Affen, Schlangen, oder steife Goldfasanen haben an solcher Kulturstätte, die der inneren Entwicklung des Menschen geweiht ist, nichts zu suchen, noch viel weniger schnäbelnde Tauben oder die Liebesspiele bunter Vögel. In der Regel wirken auch die tierischen Erscheinungen auf der Bühne unwahr und steif, oder sie erwecken unfreiwillige Heiterkeit. Die Stelle Taminos „weil holde Flöte durch dein Spielen selbst wilde Tiere Freude fühlen“ ist textlich an und für sich eine ungeheuerliche Geschmacklosigkeit, Mozart hat „die wilden Tiere in der Komposition denn auch unter den Tisch fallen lassen und sie so gestaltet, dass „die wilden Tiere“ geradezu nur wie eine Reminis-

zens klingen. Den richtigen Weg lehrt uns auch da die Musik erkennen: sie drückt innere Befreiung in dem Flötensolo aus und daran wollen wir uns in der Inszenierung halten und dem Sinne des Werkes mehr als den Vorschriften Schikaneders folgend, die Tiere weglassen.'

Aus dem Tore der Natur, durch welches Papageno in das Reich Sarastros den Weg gefunden hatte, kommen nun Pamina und Papageno in eiliger Flucht. Tamino ist ausserhalb des Tores an ihnen vorbeigestürmt und hat sie verfehlt. Papageno ruft ihn mit der Hirtenflöte; schon antwortet Tamino, da hintertreibt Monostatos mit seinen Sklaven die halbgeglückte Flucht und will die Ausreisser in Stricke und Bande schlagen.

In der Not erinnert sich Papageno seines Talismans, des Glockenspiels; Monostatos und all seine Sklaven müssen nach dem Takt der Zauberglöckchen singen und tanzen und nach dem Willen Papagenos dorthin verschwinden, woher sie kamen. Die Szene ist von dem goldensten Humor erfunden und gestaltet.

Aber die Flucht und die Vereinigung mit Tamino wird schliesslich doch noch vereitelt. Das Allegro maëstoso kündigt das Nahen Sarastros an. Unter den strahlenden Klängen von feierlichen Trompetenfanfaren und Pauken öffnen sich die Pforten des Weisheitstempels; unter dem Vorantritt von Würdenträgern und zahlreichen Gefolges erscheint Sarastro unter dem Tore der Weisheit in prunkvollem reich mit Gold gesticktem Ornat, die dreifache Priesterkrone auf dem dunklen Haupte, in der Hand den Herrscherstab; auch die Tore der Vernunft und der Natur haben sich aufgetan, Priester und heilige Tänzerinnen sind zum Empfang des Herrschers erschienen. Der Marsch wird zum Auftritt erst ohne den Chorgesang gespielt und bei der Wiederholung mit Chor huldigen alle dem Gebieter.

Pamina tritt mutig vor, fällt in die Knie und gesteht ihren Fluchtversuch, zu welchem sie die Zudringlichkeit des Mohren getrieben hat, nicht die Furcht vor ihm, dem Herrn und Fürsten des siebenfachen Sonnenkreises. Voll menschlicher Güte hebt Sarastro die Knieende empor; er hat längst darauf verzichtet, sich selbst die Fürstentochter zu gesellen und gesteht ihr das Recht auf ihre Neigung zu, ist aber entschlossen, sie nicht der Freiheit und ihrer Mutter zurückzugeben, welche sie statt dem ihr bestimmten Glück entgegenzuführen, nur um ihr Heil betrügen würde.

Denn unter ihrer Führung würde ihr junges Leben wilder Leidenschaft verfallen.

„Ein Mann muss eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn pflegt jedes Weib
Aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten."

Monostatos hat inzwischen Tamino dingfest gemacht und zerrt ihn vor das Antlitz des Herrschers. Wie auf den Ruf des Schicksals erscheint Tamino im Angesicht Paminens. Die beiden für einander vorbestimmten Seelen fliegen sich zu und erkennen sich. Aus Paminas Mund ertönt zuerst das Sehnsuchtswort:

„Es schling mein Arm sich um ihn her!"

und unbekümmert um die Welt und die drohenden Gefahren stürzen sich beide in die Arme.

Entrüstet über den Bruch der Sitte an geweihtem Ort fahren alle auf und Monostatos trennt die Liebenden, welche die Priester nun in gesonderte Obhut nehmen. Sarastro aber hat in tiefer Rührung und mit edler Resignation den Ausbruch tiefer Liebesbestimmung und den Ruf der Sehnsucht aus zwei edlen Menschenherzen vernommen und befiehlt:

„Führt diese beiden Fremdlinge
In unsern Prüfungstempel ein!
Bedeck't ihre Häupter dann,
Sie müssen erst gereinigt sein."

Tamino wird seine Zauberflöte und Papageno das Glockenspiel abgenommen. Pamina aber nimmt Sarastro in seine Hut; Tamino soll erweisen, ob er des höchsten Glückes würdig sei, das ihm selbst versagt geblieben ist.

Wenn hier auch freimaurerische Ideen zweifellos zur Entwicklung der Handlung beigetragen haben, so ist der allgemein verständliche menschliche Inhalt des dramatischen Vorganges doch die Hauptsache. In der Inszenierung ist darauf zu sehen, dass die Schlussszene nicht in Prunk und starrer Feierlichkeit erlahmt; der menschlich schöne Verzicht und die Selbstüberwindung Sarastros müssen tiefe Rührung hervorrufen. Damit erhält nämlich der ganze folgende zweite Akt seine innere Berechtigung: erst wer sich selbst überwunden hat, kann sich das Recht zusprechen, auch von anderen innere Läuterung zu heischen.

Der zweite Akt der Zauberflöte ist sowohl in seiner Ausdehnung als in seiner Szenenführung etwas formlos geraten. Eine Dauer von fast

Zauberflöte
Knabe
1913

Zauberflöte
Papagena
1913

anderthalb Stunden geht an die Grenze dessen, was man modernen Menschen ohne Unterbrechung zumuten kann. Soll aber der innere Sinn des Aktes zur dramatischen Wirkung kommen, so müssen wenigstens im ersten Teil des Aufzuges die Verwandlungen möglichst rasch vollzogen werden; eine eigentliche Cäsur der inneren Handlung ist nur mitten im Finale, vor dem Adagio des Geharnischten-Chorales vorhanden. Der Kampf der guten und bösen Mächte im Menschen ist da schon zu Gunsten von Sarastros Sonnenreich entschieden und die Hauptprobe der Wasser- und Feuerdurchschreitung zeigt Tamino und Pamina schon vereinigt auf dem Wege zur Vollendung. Die Episode Papagenos und Papagenas, welche da die Haupthandlung nochmals unterbricht, hat nichts mehr mit der Verklärung der beiden Liebenden zu tun und gehört für unsere Empfindung nicht mehr an diese Stelle. Papageno ist seiner Veranlagung nach nicht fähig, in die höchste Gemeinschaft aufgenommen zu werden und gelangt zu seiner Erdenseligkeit mit Papagena. Er ist aus der Haupthandlung eliminiert. Aus diesem inneren Grunde, nicht nur, um uns die szenischen Schwierigkeiten zu erleichtern, zerlegen wir den zweiten Akt des Werkes in zwei geschlossene Aufzüge, so dass das Werk in unserer Inszenierung nicht in zwei, sondern in drei Akten erscheint.

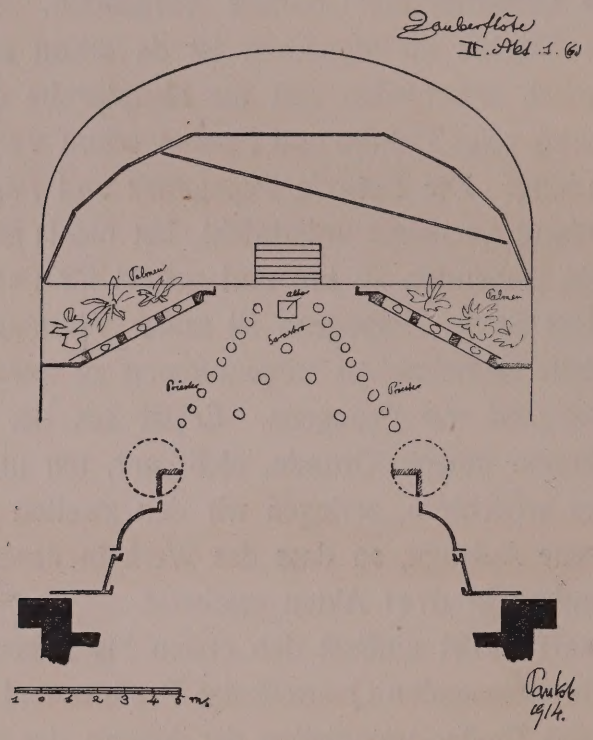
Unser zweiter Akt umfasst den ersten bis siebenundzwanzigsten Auftritt bis zum abschliessenden Quartettsatze Paminas und der drei Genien und schliesst an das Es-dur unmittelbar das Allegro des Sechsachteltaktes in G-dur aus dem Finale, die Szene Papagenos und die Vereinigung mit Papagena.

Der dritte Akt beginnt mit dem Adagio des Chorales der „Geharnischten“ bringt die Feuer- und Wasserprobe (wobei wir den sogenannten „doppelten Schluss“ durch eine einfache szenische Änderung vermeiden können) und im direkten Anschluss an das C-dur der abschliessenden Akkorde das Piu moderato der Szene zwischen der Königin der Nacht, ihren drei Dienerinnen und Monostatos (dreissigster Auftritt des Originales) und die Schlussszene.

Wir gewinnen hierdurch nicht nur eine einheitlichere Wirkung des letzten Aktes, sondern auch einen glänzenden Abschluss des zweiten Aufzuges und eine allgemeine Steigerung der Wirkung.

Das erste Szenenbild des zweiten Aktes zeigt einen hochliegenden phantastischen Tempelhof mit farbigen Götterbildern, jedoch weder im

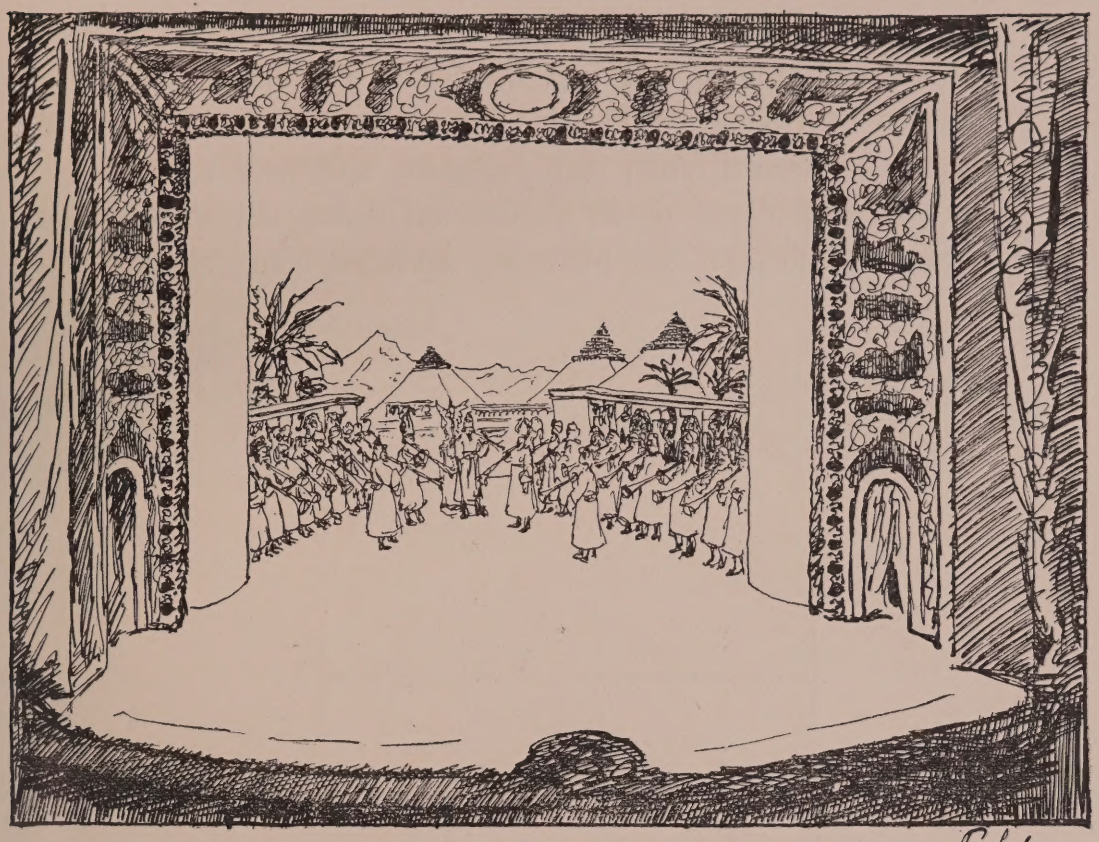
ägyptischen noch assyrischen Stil, sondern in rein märchenhaft phantastischer Gestaltung. In der Mitte lodern Feuer auf einem Altar. Treppen führen vom Hintergrunde aus der Tiefe empor. Einzelne Palmen ragen zum Himmel. In der Entfernung sieht man drei pyramidenförmige Tempel mit reicher skulpturierter Bekrönung.



Grundriss des 1. Szenenbildes des II. Aktes

Mit der Wiederholung der ersten acht Takte des Priestermarsches No. 9 teilt sich der Vorhang und aus der Tiefe schreiten die Priester in feierlichem Aufzuge die Treppen empor zum Tempelhof. Wir sind an heiliger durch die Erinnerung an verschiedene Kulturen geweihter Stätte. Der Stil des Vortrages im Dialog und dem anschliessenden Gebete hat sich ins Mystisch-Feierliche zu steigern.

Flammen und blaue Dämpfe steigen vom Altare auf und verbreiten sich über den ganzen Raum. Die Priester verschwinden hinter den Weihrauchwolken, während im Vordergrunde zwischen den Drehtürmen aus der Tiefe unter Donnerrollen ein gewaltiges Gitterwerk in die Höhe steigt und hinter demselben ein Aussenhof sichtbar wird. Blitze durchzucken das unheimliche Bild und beleuchten die Dämpfe, welche noch immer den Aussenhof erfüllen.



Der Tempelhof

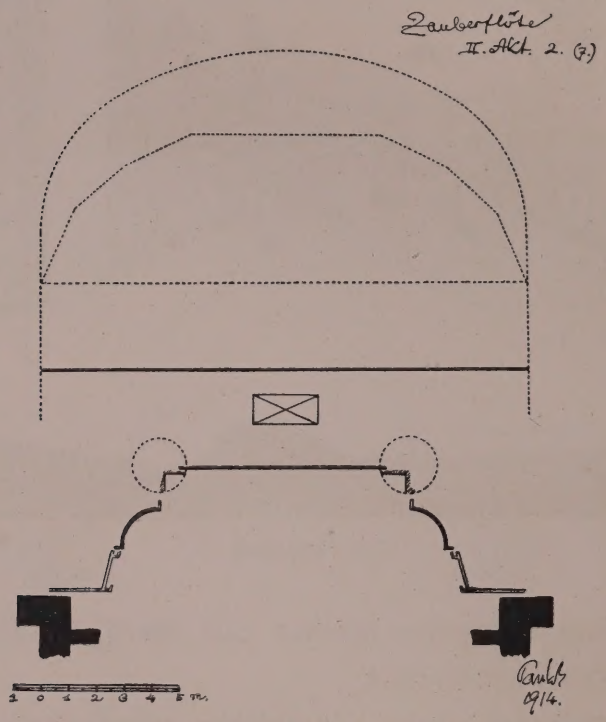
Tamino und Papageno tauchen aus der tiefen Nacht von links, durch die Türe des Proszeniums.

Von rechts treten ihnen die Priester mit Fackeln entgegen und legen ihnen als erste Prüfung auf, mit keinem weiblichen Wesen zu sprechen. Während Tamino sich mit Ernst und Gewissenhaftigkeit dem Gebote unterzieht, fällt es Papageno schwer, den Mund zu halten. Sein Ahnherr Kasperl wird in ihm lebendig und der Schalk darf als Gegengewicht gegen die nicht allzudramatisch bewegte Situation wohl sichtbar werden.

Hinter dem Gitter erscheinen aus der Tiefe emporsteigend die drei Dienerinnen der Königin der Nacht mit Fackeln und suchen die Prüflinge dem Reiche Sarastros abspenstig zu machen, indem sie die Beiden zum Plaudern zu verführen trachten. Tamino widersteht mannhaft, kann aber Papageno nur mit grösster Mühe zurückhalten, das Schweigegebot gegen die Frauen zu brechen. Schliesslich verscheuchen Blitz und Donnerschlag und drohende Worte unsichtbarer Stimmen die Versucherinnen und

aufs neue erscheinen die Priester, um die Prüflinge weiter zu führen. Der Verwandlungsvorhang fällt und die Szene verwandelt sich rasch in die Gärten von Sarastros Palast. Die Dekoration ist während der vorangegangenen Szenen hinter dem Prospekte umgebaut worden.

In einer Rosenlaube schläft Pamina auf einem mit stark farbigen Kissen belegten Ruhelager aus Marmor. Zwischen ganz phantastischen



Grundriss des 2. Szenenbildes des II. Aktes

Blumen und Palmen öffnet sich ein Durchblick auf einen See nnd die Märchenlandschaft mit goldenen Bergen und silbernen Hügeln, Mondlicht und Rosenduft erfüllen die Atmosphäre mit betörendem Zauber.

Auch Pamina muss erweisen, dass ihr Herz rein ist und aller Verführungskunst, ja selbst wilder Drohung zu widerstehen vermag, wenn sie würdig erfunden werden soll, mit Tamino als seine Genossin in die Gemeinschaft der Edlen aufgenommen zu werden.

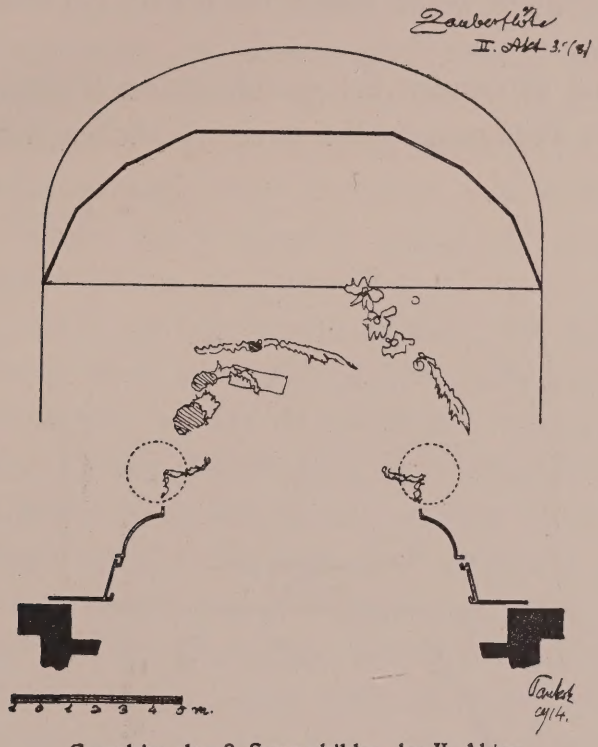
Die grobe Sinnlichkeit des Mohren, welcher sie nach wie vor umlauert, darf ihr zwar erst nur im Schlafe nahen. Aber die schwerere Probe naht. Ihre Mutter, die Königin der Nacht, erscheint und fordert die aus dem Schlafe aufschreckende Tochter auf, Tamino zur Flucht aus dem Reiche Sarastros zu bereden, Sarastro selbst mit dem Dolche, den

Zauberflöte
Volkstype
1913

Zauberflöte
1914

sie der Tochter aufgenötigt, zu ermorden und ihr den Sonnenkreis, den er auf der Brust trägt, zu überliefern.

Monostatos hat die Szene belauscht. Ratlos starrt Pamina der entschwundenen Mutter nach und auf den Dolch in ihrer Hand. Da



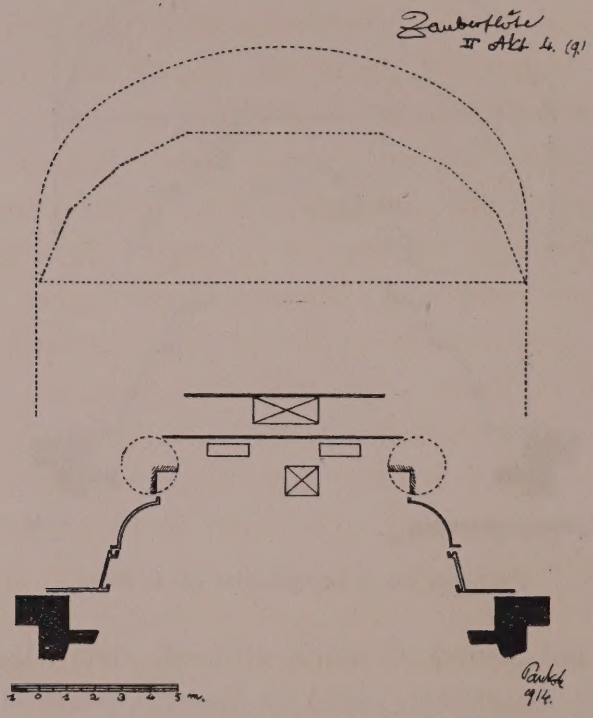
Grundriss des 3. Szenenbildes des II. Aktes

stürzt der Mohr aus seinem Versteck, entreisst dem Mädchen die Waffe und droht ihr mit sofortigem Verrat an Sarastro, wenn sie sich ihm nicht zu eigen gäbe. Voll von Eckel vor der niedrigen Gesinnung und der tierischen Gier weigert sich das Mädchen. Da zückt er den Dolch gegen ihre Entschlossenheit — aber höhere Mächte wachen über der Unschuld: Sarastro verjagt den Mohren, richtet Pamina auf, die unter Tränen um Verzeihung für ihre Mutter fleht und verkündet ihr die Heilslehre zum Troste, dass in dem Reiche seiner Menschlichkeit auch dem Feinde vergeben werden solle und Rache unbekannt sei.

„In dieser Arie Sarastros, sagt Schurig, lebt Mozarts ganze Herzensgüte, rein von jedweden trüben Regungen des Alltags. Als der Meister sie schrieb, sah er dem nahen Tode mit voller Gewissheit in die Augen. Wir wissen, dass er unter der krankhaften Vorstellung litt, seine italienischen Rivalen hätten ihm schleichendes Gift verabreicht. Schikaneders Text

rief ihm hier das „Vergebet euren Feinden!“ in die Erinnerung. Mozart war leicht zu erschüttern, zumal damals, wo er mit dem Leben abschloss. Überall sah er Zeichen und Symbole. So auch in dieser Mahnung, die ihm vorhielt, dass der edle Mensch seinen Feinden vergeben müsse. In solcher Art Konzeption steckt immer die Wurzel der Unsterblichkeit eines Kunstwerkes.“

Die Bühne verwandelt bei geschlossenem Vorhang schnell in das nächste Bild, das Prüfungsgewölbe unverbrüchlichen Schweigens.



Grundriss des 4. Szenenbildes des II. Aktes

Ein Saal mit allegorischen Tiersymbolen und zwei Steinbänken schliesst sich an das Proszenium. Durch Schweigen und Fasten sollen sich hier die Prüflinge zum Eintritt in den Vorhof des Allerheiligsten bereiten. Tamino und Papageno werden von Priestern in den dämmerigen Raum geleitet und lassen sich auf den Ruhebänken nieder. Papageno hält das lastende Schweigen nicht aus und da Tamino beharrlich schweigt, fängt er an mit sich selbst zu reden. Hunger und Durst quälen ihn. Er verlangt nach Wasser. Da humpelt ein altes hässliches Weib mit einem Becher herein und kredenzt ihm nicht mehr und nicht weniger als Wasser. Mit saurer Miene kostet er davon und beginnt mit dem Scheusal zu plaudern. Endlich jemand, mit dem er reden kann! Aber sein Ent-

zücken wandelt sich in Grausen, als ihm die Alte eine Liebeserklärung macht. Da vergeht auch ihm das Reden und apathisch harrt er der weiteren Entwicklung der Dinge.

Da springt die Türe des Saales auf und die drei Genien schweben heran, von überirdischem Glanz umflossen. Sie bringen Tamino die Zauberflöte und Papageno sein Glockenspiel zurück, zum Zeichen, dass sie sich nun im Vorhof des Tempels, welchen die Kunst der Göttlichkeit errichtet hat, auch wieder gereinigten Herzens mit den Künsten beschäftigen dürfen. Ein „Tischlein deck' dich" erscheint und während Papageno seinem hungrigen Magen mit gesegnetem Appetit alle möglichen Herrlichkeiten zuführt, spielt Tamino die Zauberflöte an.

Der Klang der Töne ruft Pamina herbei. Für Tamino folgt nun die härteste Probe: er muss der Geliebten eine abweisende Haltung zeigen und muss sich versagen, mit ihr zu sprechen. Tief gekränkt und zu Tode betrübt strömt Pamina ihre Klage in der berühmten G-moll-Arie aus.

„Auch bei diesem Liede hat Mozart, angeregt durch den Text, jeden Akkord seiner Musik erlebt. Der dem Tod Geweihte nimmt Abschied vom Erdenglück und verliert sich wehmütig-resigniert in Todesgedanken. Noch einmal ist er voll von Liebe und Sehnsucht, aber es ist nicht mehr die Verliebtheit der Entführung, nicht mehr die Begehrlichkeit des Figaro, nicht mehr die Weibesgier des Don Juan. Es ist Mozarts letzte Liebe, voll süsser, silberner Elegie. Was liebt er noch? Seine Erinnerungen, versunkene Sonnen, zärtliche Schatten. Der Tod spielt die Geige dazu . . ." (Schurig).

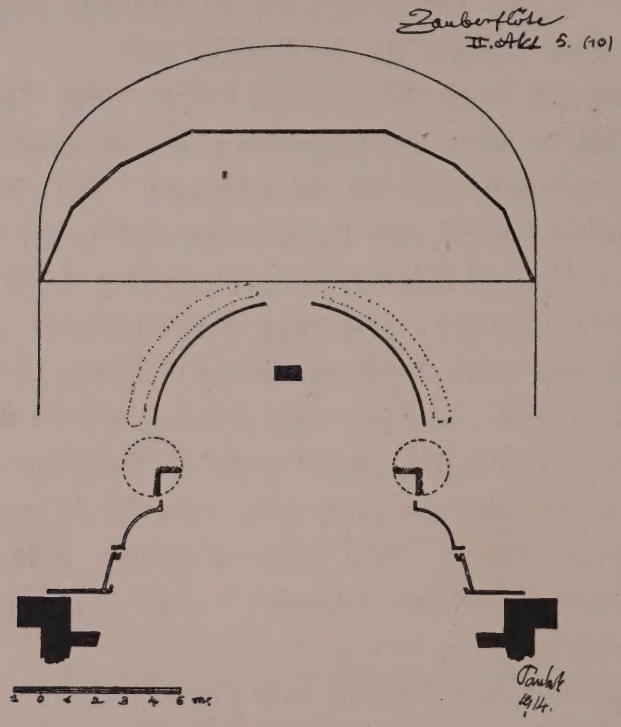
Traurig wendet sich Pamina zum Gehen. Graue Hoffnungslosigkeit wirft ihren Schleier über sie und schmerzerfüllt starrt ihr Tamino nach.

Papageno hat inzwischen vergnüglich weitergeschmaust und bringt die Gesundheit des Herrn Kochs und des Herrn Kellermeisters aus. Posaunenklänge rufen zur Fortsetzung der Wanderung; aber Papageno will das Mahl nicht lassen und schwört, nicht sechs Löwen könnten ihn vom Platze bringen. Da grollt finsterer Donner und die Löwenfiguren der Gewölbewand beginnen zu leben. Das hilft und Papageno folgt Tamino.

Wir haben hier die realistische Tiererscheinung durch transparente Belebung der Symbole ersetzt, um einen künstlerischen Eindruck an der Stelle des groben Effektes zu gewinnen.

Der Verwandlungsvorhang fällt rasch. Sofort setzt das Adagio (No. 18) ein, dessen achtzehn erste Takte ohne Chor als Verwandlungsmusik gespielt werden. Mit der Wiederholung derselben öffnet sich langsam der Vorhang und zeigt hinter dem Proszenium einen goldenen Rundsaal mit durchbrochenem Gitterwerk und reicher Bemalung, in dessen Mitte der Altar von Isis und Osiris steht.

Die Priester sind mit Sarastro um den Altar im Gebete vereint, um Kühnheit des Geistes und die Kraft des reinen Herzens auf Tamino für seinen letzten Prüfungsweg herabzuflehen.



Grundriss des 5. Szenenbildes des II. Aktes

Tamino wird in den Tempel geführt und verheisst ihm aufs neue Paminas Hand, wenn er standhaft die Prüfungen bestehe. Um sein Herz für den letzten schweren Weg zu stärken, soll er Pamina selbst zuvor noch sehen.

Pamina betritt das Heiligtum in banger Erwartung. Sarastro sagt ihr, dass Tamino ihrer harre, um ihr das letzte Lebewohl zu sagen. Doch tröstend verheisst er ihrem Abschiedsschmerz in dem anschliessenden Terzett ein frohes Wiedersehen nach den letzten Prüfungen. „Darum ist die Stimmung nicht Verzweiflung, sondern ein Gemisch von Zärtlichkeit, Schwer-

mut und Ergebenheit. Immer wieder sind es musikalische Situationen, die Mozarts damaligem Seelenzustand unsagbar ähnlich waren." (Schurig.)

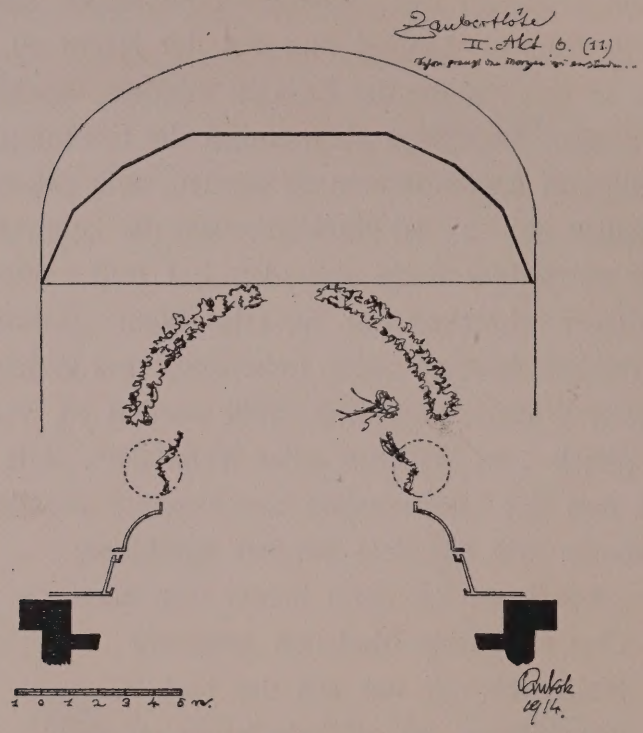
Der goldene Rundsaal taucht in tiefes Dunkel, die Priester führen Tamino und Pamina verschleiert hinweg und verschwinden nach verschiedenen Seiten. Der Altar mit den Götterbildern versinkt langsam in die Tiefe.

Papageno taumelt zitternd vor Angst in das Dunkel herein; er hat Tamino verloren und sucht ihn händeringend. Als er den Ausgang aus dem Rundsaal erreichen will, schlagen Feuersäulen aus dem Boden und eine mächtige Stimme donnert ihm aus der Nacht zu, er hätte verdient, für immer in den Klüften der Erde zu wandeln, doch entliessen ihn die Götter der Strafe. Papageno aber nimmt die Eröffnung, dass er unwert sei, ins Heiligtum aufgenommen zu werden, sehr gelassen und innerlich höchst befriedigt auf. Er ist glücklich, dass die langweilige Prüfungsfahrt für ihn ein vorzeitiges Ende gefunden hat und wünscht sich nach allem ausgestandenen Schrecken nur ein Glas Wein. Sofort steht es vor ihm. Mit dem Trinken fasst er neuen Lebensmut und verlangt nun, nachdem ihm sein erster Wunsch so schnell erfüllt worden ist, von den freundlichen Gewalten gleich „ein Mädchen oder Weibchen". Die ganze Erdenseligkeit zaubert ihm das Glockenspiel des Humors vor die Sinne. Als er seine entzückende Arie mit dem Seufzer abschliesst:

„Ach kann ich denn keiner von allen
Den reizenden Mädchen gefallen?
Helf' eine mir nur aus der Not,
Sonst gräm' ich mich wahrlich zu Tod!"

haben die Götter ein Einsehen und schicken ihm die humpelnde Alte, welche ihn schon einmal beglückt hat. Er denkt sich, in der Not frisst der Teufel Fliegen, und schwört ihr, unter der Drohung sonst eingekerkert zu werden, ewige Treue, — seine Freiheit ist ihm doch noch mehr wert — da verwandelt sich die hässliche Alte in die entzückende Papagena. Da er sie aber umarmen will, reissen die Priester sie von seiner Seite. Nun stürzt er davon, um ihren Spuren zu folgen und das lachende Glück zu haschen. Der Verwandlungsvorhang fällt. Sofort schliesst sich das Andante Es-dur des Finales (No. 21) an. Der goldene Rundsaal rollt sich schnell auf und hinter ihm erscheint ein phantastischer halbkreisförmiger Hain mit dreifachem Rankengewirr von Blüten und Blattwerk. Im 10. Takt des Andante teilt sich der Vorhang.

Ein hoffnungsfroher Morgen dämmert über dem Menschenschicksal. Die drei Genien verkünden den holdesten Tag, an welchem die Erde durch die Liebe ein Himmelreich und Sterbliche den Göttern gleich werden sollen. Pamina aber irrt verzweifelt und halb wahnsinnig umher und will mit einem Dolch die Qual ihres Herzens enden. Die drei Genien halten sie vom Selbstmord zurück, verkünden ihr Taminos unwandelbare Liebe und Treue und versprechen ihr, sie ihm zuzuführen, wenn er die letzte



Grundriss des 6. Bildes des II. Aktes

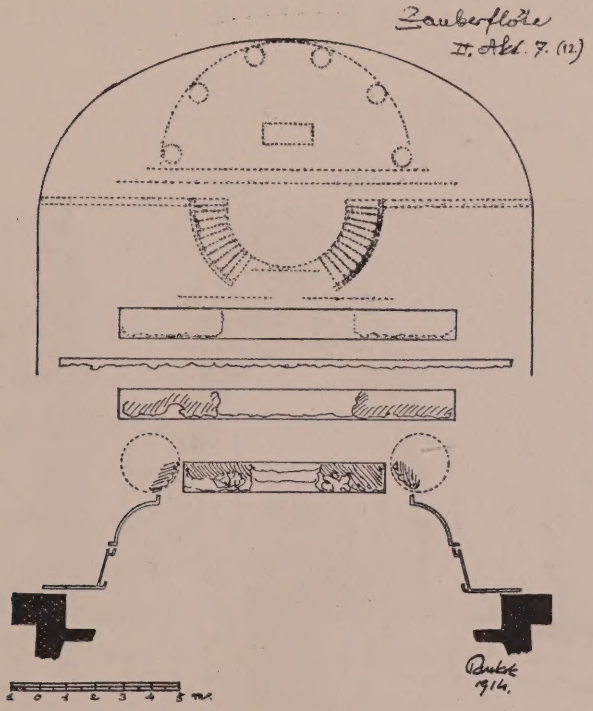
grosse Probe zu bestehen eilt. Von Glaube, Liebe und Hoffnung geleitet sucht sie den Weg zum Herzen des Geliebten.

Da tönt Papagenos sehnsüchtiger Ruf nach Papagena in den frischen Morgen. Vergeblich hat er mit der Hirtenflöte nach ihr gelockt. Sie ist und bleibt verschwunden. Was hat das Leben ohne sie noch für einen Wert? Er entschliesst sich, es von sich zu werfen und sucht sich einen schönen Ast aus, um sich aufzuhängen.

Die drei Genien retten ihn vor dem verzweifelten Schritt und mahnen ihn, sein Glockenspiel zu brauchen. Und die Zauberglöckchen schaffen ihm die Geliebte her. „Das Duett zwischen beiden ist die freimütigste und wundervollste Verherrlichung jener Liebe, die durchaus erdenhaft ist

und nichts anderes sein will, als das.“ (Schurig.) Was kümmert die Beiden noch das Wunderreich Sarastros und die Entwicklung der Menschheit? Sie sorgen für die Zukunft des Geschlechts der Menschen und dafür, dass die Papagenofamilie nicht so leicht ausstirbt. Der Hauptvorhang fällt.

Die sechs Bilder dieses Aktes lassen sich in fast unmittelbarer Aufeinanderfolge abspielen, so dass der ganze zweite Akt einen durchaus geschlossenen Charakter erhält. Die Dauer wird auf eine knappe Stunde zu schätzen sein.



Grundriss des 1. Bildes des III. Aktes

Der dritte Akt wird durch das Adagio des Chorales eingeleitet. Im siebten Takt desselben teilt sich der Hauptvorhang.

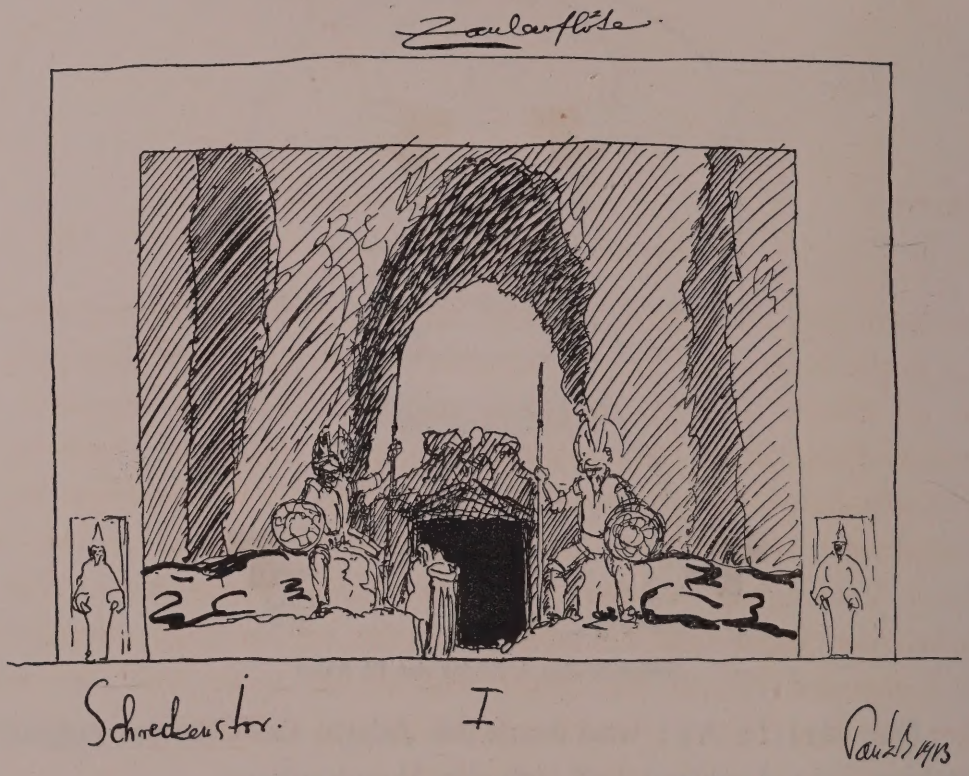
Eine schauerliche Felsenwildnis tut sich vor uns auf. Zwei Giganten bewachen das Schreckenstor; sie sind sitzend fast vier Meter hoch, mit Helm, Schild und Speer gewappnet; zwischen den Steinkolossen öffnet sich der schwarze Schlund des letzten Prüfungstores.

Tamino wird durch die Türen des Proszeniums von zwei Priestern hereingeführt.

Aus den Steinkolossen (in welchen die Sänger verborgen sind) tönt wie von ehernen Glockenstimmen der Choral:

„Der, welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerden
Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden;
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er sich aus der Erde himmelan!“

Für die Monumentalität dieser Szene ist es absolut notwendig, für den Choral die besten Stimmen auszuwählen, welche zur Verfügung stehen. Ein Schnorr von Carolsfeld war sich nicht zu gut dazu, diese Stellen zu übernehmen. Aus Respekt vor dem Genius Mozarts sollte es sich jeder Heldentenor und jeder erste Bassist zur Ehre anrechnen, hier seine Kräfte in den Dienst des Kunstwerkes stellen zu dürfen.



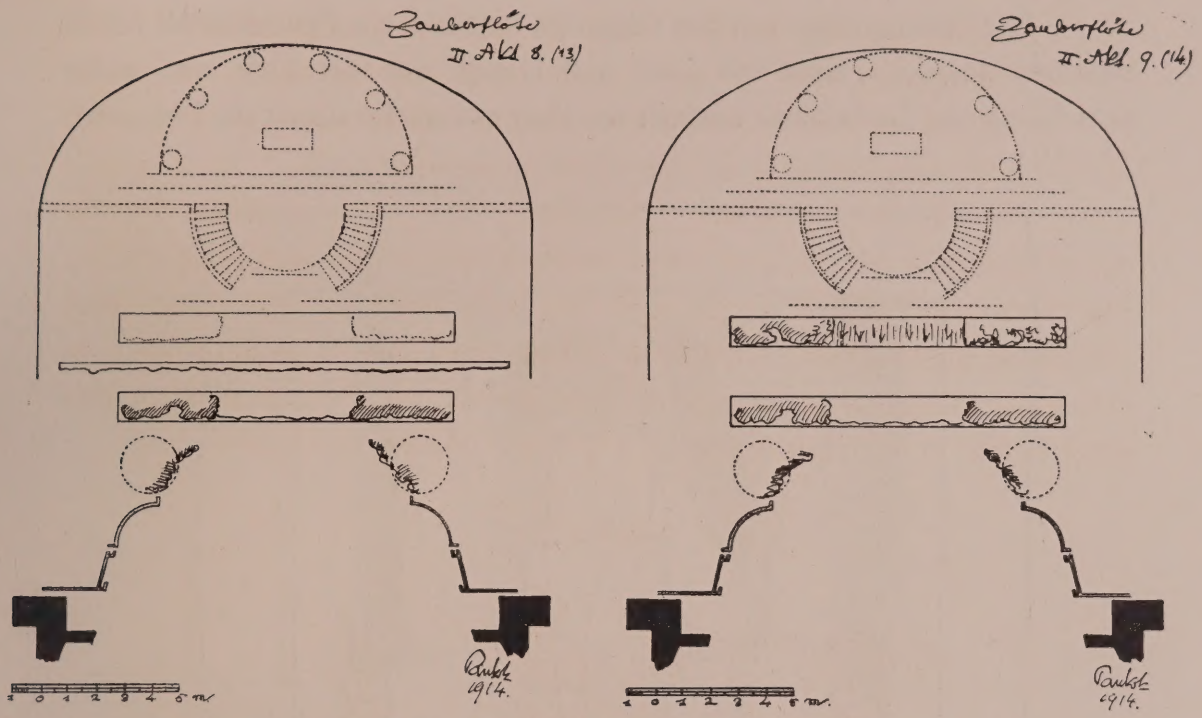
Taminos Herz ist lauter und rein wie blanker Stahl geworden; kein Todesschrecken kann ihn vom Pfad der Tugend drängen. Er verlangt:

„Schliesst mir die Schreckenspforten auf,
Ich wage froh den kühnen Lauf!“

Schon brechen glühende Dämpfe aus der Erde. Da tönt wie eine himmlische Verheissung Paminas Ruf:

„Tamino halt! Ich muss Dich sehn!“

in das sich ausbreitende Grausen. Das Herz droht Tamino vor süssem



Grundriss des 2. und 3. Szenenbildes des III. Aktes

Schrecken stille zu stehen. Kommt sie, mit ihm den letzten schweren Weg durch Todesschrecken zu wandeln? Um Sieg oder Untergang mit ihm zu teilen? Die Priester lösen nun auch das Schweigegebot und Taminos Herz jubelt der Geliebten entgegen. Hand in Hand mit ihr der Vollendung entgegenzuschreiten, das Glück des Wiedersehens mit der gemeinsamen Überwindung der Todesgefahr zu krönen, — wer kann solcher Vereinigung, solcher Macht der Liebe widerstehen? Die Gewissheit des Sieges, des Triumphes erscheint wie in einer Gloriole über den Liebenden. Denn die reinste und edelste Liebe leitet die Beiden selbst auf ihrer Bahn. Pamina umschlingt den Geliebten:

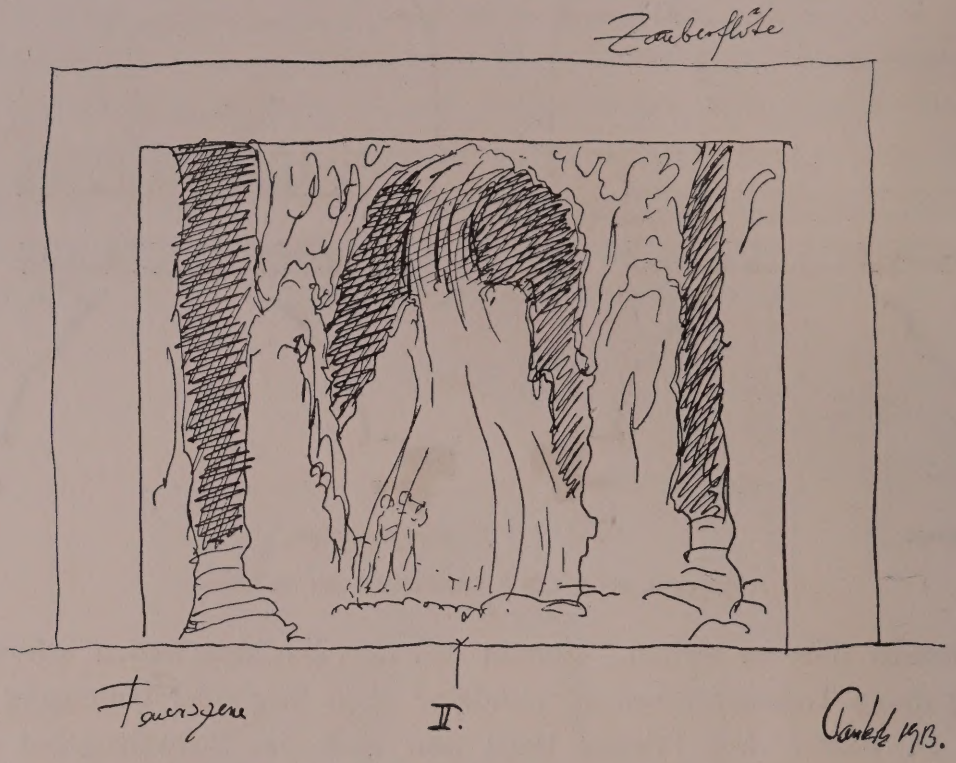
„Ich selber führe Dich,
Die Liebe leite mich,
Spiel Du die Zauberflöte an,
Sie schütze uns auf uns'rer Bahn!"

Eine triumphierende Melodie:

„Wir wandeln durch des Tones Macht,
Froh durch des Todes düstre Nacht!"

leitet die engumschlungenen Liebenden zur Schreckenspforte des Todes, die sich weit vor ihnen öffnet.

Die Felsenwildnis mit den Giganten versinkt, ein Feuerschwall bricht zwischen dunklen Felsen mit Glut und Dampf aus der Erde und unter dem Klang der Zauberflöte wandelt das Paar unversehrt durch die Flammen.



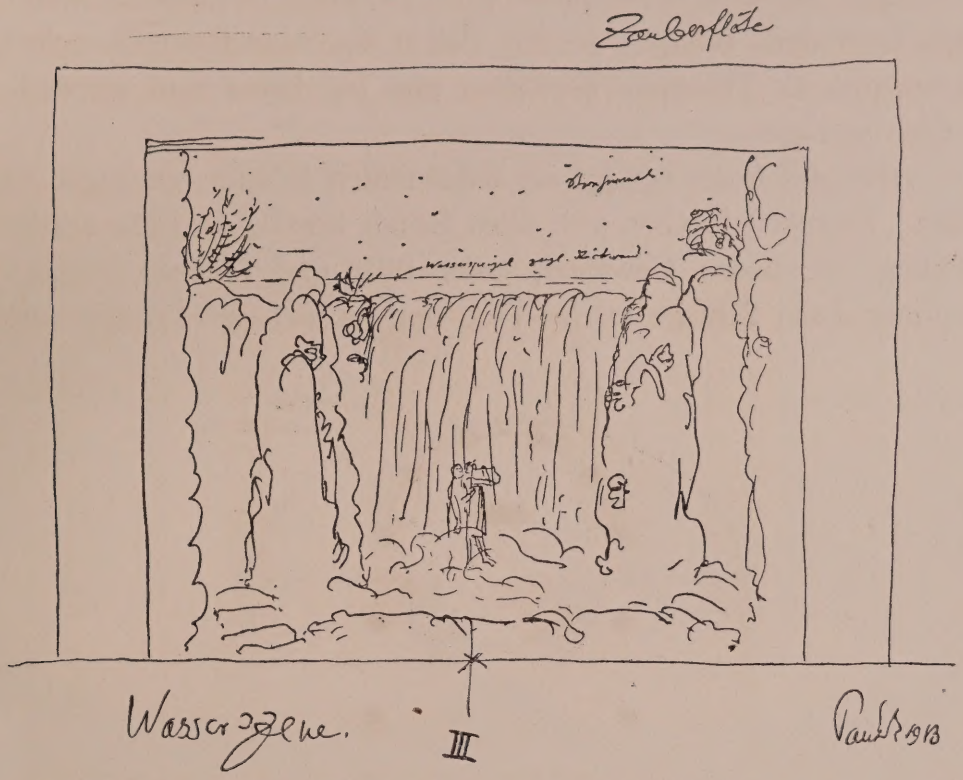
Das Feuer versinkt in der Erde und nun steigt ein Wasserschwall mit wildem Brausen drohend zwischen den schwarzen Felswänden zum Himmel.

Unversehrt durchschreiten Pamina und Tamino auch die brausenden Wogen und sehen die Wasser in der Tiefe verrinnen.

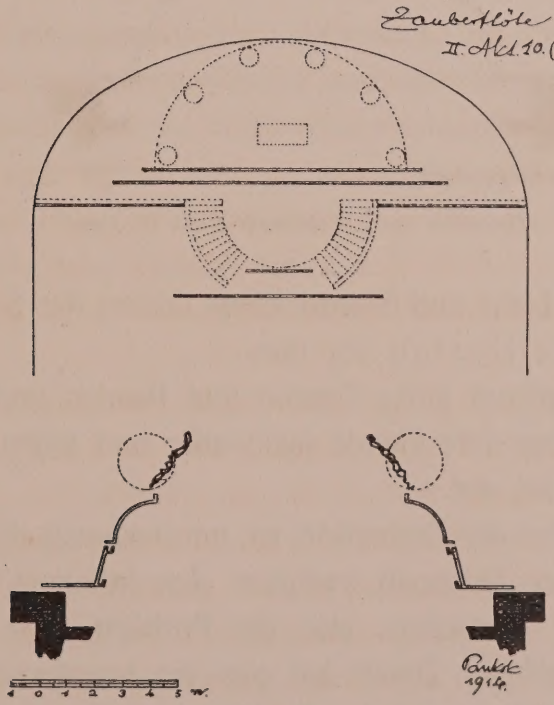
Ein strahlender Sternenhimmel wölbt sich nun über ihnen und in einer wilden Felsenlandschaft auf einem Plateau, das sich vor ihnen auftut, führen links und rechts Stufen empor zu dem goldenen Tor des Sonnentempels.

Unsichtbare Stimmen aus dem Inneren des Tempels verkünden den Triumph des edlen Paares, welches sich an der Pforte des Sonnentempels glücklich umarmt und durch das goldene Tor eintritt.

Noch sind aber die Mächte der Finsternis am Werk. Der Verwandlungsvorhang ist nochmals schnell gefallen. In den sechs Takten des Chornachspiels und den anschliessenden sechs Takten des Piu moderato C-moll wird rasch das zweite kurze Szenenbild des zweiten Aktes mit dem Gitter wieder hergestellt.



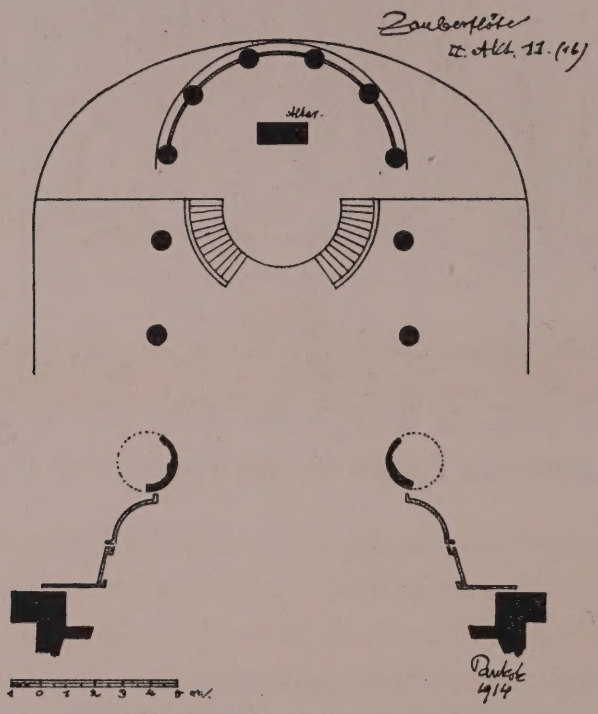
Monostatos führt die Königin der Nacht mit den drei bewaffneten Dienerinnen auf geheimen Pfaden in den Tempel zum Überfall Sarastros.



Grundriss des 5. Szenenbildes des III. Aktes

Die Königin hat dem Mohren ihr Kind als Lohn versprochen, wenn das dunkle Rachewerk gelingt. In den Hallen des Sonnentempels wollen die Verzweifelten die Frömmler überfallen und mit Feuer und Schwert von der Erde vertilgen.

Aber das Feuer vertilgt sie selbst mitten in ihrem grausigen Racheschwur. Flammen brechen von allen Seiten herein, die Erde wankt und verschlingt die bösen Gewalten, unter Blitz und Donner versinkt das Gitter mit einem Schlage in der Tiefe und als sich die Dämpfe zerteilen

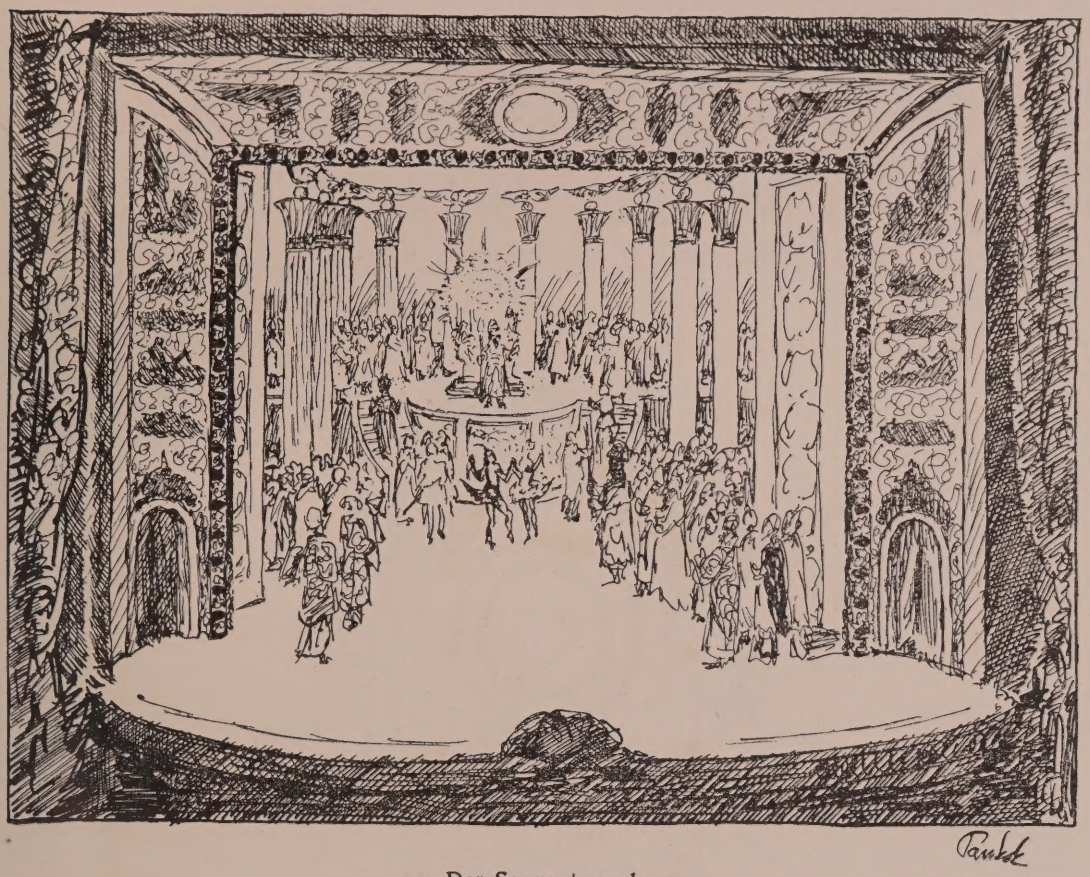


Grundriss des 6. Szenenbildes des III. Aktes

steht strahlend im Licht und überirdischem Glanze der Sonnentempel mit dem Allerheiligsten vor uns.

Sarastro empfängt gütig Tamino und Pamina und geleitet sie vor das Allerheiligste, legt ihre Hände ineinander und nimmt sie in die Gemeinschaft aller Edlen auf.

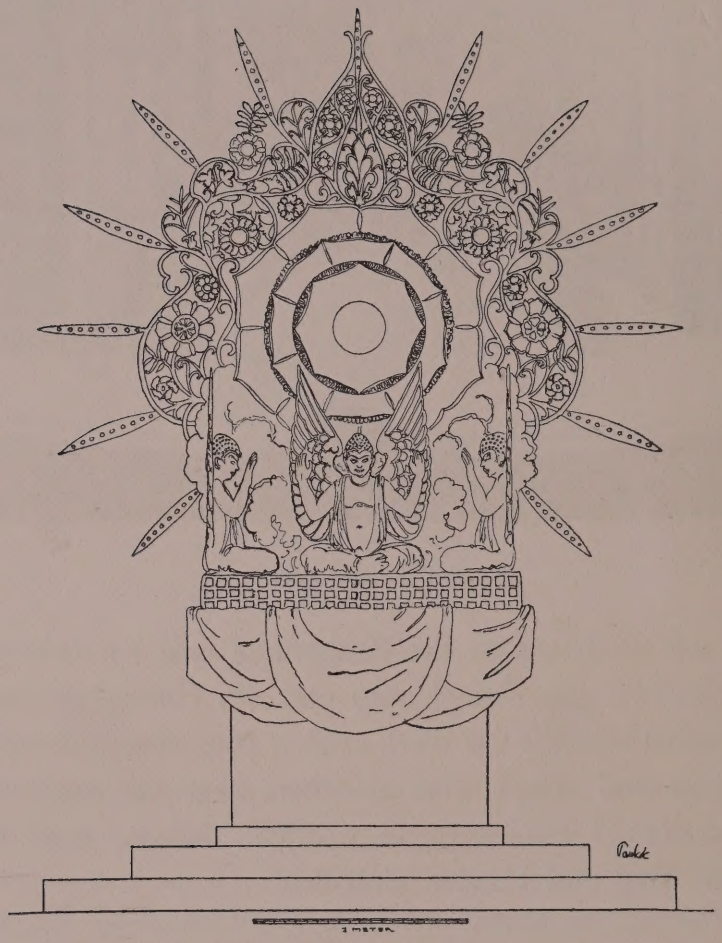
Die Grundidee der Zauberflöte ist, um nochmals die Worte Schurigs zu gebrauchen, „der Zwiespalt zwischen den irdischen und den himmlischen Kräften im Menschen: also das Problem, dem wir in Mozarts Doppelleben nachgehen. Damit hat uns ein wundervolles Geschick in Mozarts letztem Musikdrama eine Verklärung seines Lebenskampfes ge-



Der Sonnentempel

schenkt und wir erschauen in der Zauberflöte eine unbewusste Apotheose Mozarts, des Erdenkindes und des Himmelstürmers."

Die Zauberflöte soll das Werk unserer Mozartinszenierungen krönen. Die Vorarbeiten sind schon weit gediehen, aber die Aufführung ist bis zur Friedensfeier zurückgestellt worden. Mögen bald die Glocken den deutschen Sieg und Frieden einläuten.


1 METER

Max Schillings

Max Schillings: Mona Lisa

Dichtung von Beatrice Dovsky

Max Schillings gilt seit Jahren mit Richard Strauss als einer der Führer in der musikalisch geistigen Bewegung unserer Tage. Und doch ist ihm merkwürdiger Weise, mit Ausnahme des „Hexenliedes", dem klassisch gewordenen Beispiel des wirksamen Melodramas, ein durchschlagender, bleibender Erfolg seiner Werke bis zur Mona Lisa versagt geblieben. Kein Geringerer als Felix Mottl hat in Karlsruhe sein Erstlingswerk, die „Ingwelde" aus der Taufe gehoben; Hermann Zumpe hat den „Pfeifertag" in Schwerin zur Uraufführung gebracht, und Ernst Schuch seinem „Moloch" die Pforten der Dresdener Hofoper geöffnet. Die Ingwelde offenbarte den hohen Rang seiner schöpferischen musikalischen Begabung, welche die herbe Kraft des Dramatikers mit der empfindsam geschwungenen Linie des Lyrikers verbindet; der Pfeifertag zeigte eine neue Seite seines Wesens, den Sinn für Humor, den Willen zum Burlesken und eine Hinneigung zur geschlossenen musikalischen Form; im Moloch hatten sich die künstlerischen Ziele vertieft, gingen ganz bewusst auf die Welt gesteigerter Innerlichkeit als dem Heimatlande des Musikers, und die Ausdruckskraft des Künstlers hatte das unverkennbare Gepräge des eigenen persönlichen Stiles in besonderer Weise errungen. Das Kunstwerk als Ausdruck des inneren Erlebnisses, und zwar hier des tiefsten: des religiösen Erwachens der menschlichen Seele, ist im Moloch in der musikalischdramatischen Gestaltung das geistige und künstlerische Ziel; das starre Dogma wird zerschlagen und die schöpferische Gottessehnsucht weitet die Liebe des Helden zu der unberührten Erdenseligkeit eines Naturkindes zur weltumfassenden Erlöserliebe des Menschenherzens.

Das hiess in unserer Zeit, wie sie sich vor dem Kriege entwickelt hatte, gegen den Strom schwimmen. Es war vom Standpunkte des Erfolges gesehen, tollkühn. Aber der Moloch ist doch ein schönes und bleibendes Denkmal der hohen Idealität, welche dem Künstler Schillings

innewohnt, und wird allezeit ein Ehrentitel seines künstlerischen Schaffens bleiben. Es ist auch gar nicht ausgeschlossen, dass die Zeit für dieses Werk erst einmal kommt. Ideen-Dramen wie der Moloch gehen nicht zu Grunde. Die geistigen Strömungen haben ihre Gesetzmässigkeit; ruhen sie heute noch auf dem Grunde der Seele in geheimnisvollem Weben, morgen können sie schwellen und wachsen und fortreissend zu Tage treten. Möge die Kraft und die Sehnsucht nach religiöser Durchdringung unseres gesamten Lebenskreises, die in unserem Volke aufs neue aufzutauchen scheint, Schillings' Moloch an ein glückliches Gestade und in die Sonne tragen.

Zwischen dem „Moloch" und der „Mona Lisa" liegt fast ein Zeitraum von zehn Jahren. Schillings hat sich im Jahre 1908 seiner praktischen Tätigkeit bei der Bühne zugewendet und als Generalmusikdirektor der Stuttgarter Hofoper seine Kraft unserem Kunstinstitute geweiht. Die praktische Beschäftigung mit der Bühne hat seinen Sinn für das Dramatische, der schon in den Wurzeln seiner musikalischen Begabung verankert war, gesteigert und zu einer geradezu empfindlichen Reizbarkeit gegen das Dramatisch-Unwirksame in der musikalischen Gestaltung entwickelt. Je tiefer seine dramaturgischen Einsichten in der Ausübung seiner Dirigententätigkeit wurden, desto vorsichtiger wurde er in der Verknüpfung seiner schöpferischen musikalischen Betätigung mit einem zur Komposition dargebotenen Textbuche. So brachte die praktische Bühnentätigkeit Schillings' statt der allgemein erwarteten Steigerung eine Eindämmung seiner eigenen musikalisch-dramatischen Produktion. Hunderte von Operntexten gingen durch seine Hände; auch wenn eine innerlich musikalische Situation seine Gestaltungskraft reizte, musste der dramatische Aufbau und die innere Struktur des ganzen zur Komposition bestimmten Dramas den Filter seines Kunstverstandes unbarmherzig durchlaufen; und das Resultat war immer eine Ablehnung. Es ist schade, dass Schillings bei seinem eindringenden Kunstverstande und seiner dramatischen Empfindung sich bisher nicht entschliessen konnte, sein eigenes Textbuch zu schreiben, und eigentlich hat diese Scheu etwas Rätselhaftes. Sie ist bei jemandem, der die Feder so zu führen versteht, wie er, nur erklärlich aus den Hemmnissen, welche ein sehr klarer Verstand und eine starke Dosis von Skepsis der dramatischen Konzeption eines Stückes bereiten. Es gehört zum Wesen Schillings', jedes Ding, jedes Ereignis, jeden Charakter nicht nur von einer Seite, in irgend einer bestimmten Situation oder in der Verbindung mit einem

Mona Lisa
Fiordaliza
Barbara Klimp
gewidmet
Pankok

ausgesprochenen Handlungselement zu betrachten, sondern um die Erscheinung rund herum zu gehen, um ihren vollen Wert und ihre richtige Form verstandesmässig genau zu erfassen. Diese Tätigkeit des Intellektes muss naturgemäss ein Hindernis für die dramatische Konstruktion einer Handlung werden, welche stets nur einen bestimmten Ausschnitt von Charakteren in der Beziehung zu einem bestimmten Handlungsmomente geben kann. Eine solche Veranlagung wird bei einem dramatischen Dichter vielleicht zu stark realistischer Darstellung seines Stoffes führen — der dramatische Musiker aber, der seinen Gestalten von innen nahe kommen, ihr inneres Wesen aus der Empfindung aufsteigen lassen muss, wird solche Organisation seines Hirnes bei der Erfindung und Gestaltung einer dramatischen Handlung nicht anders denn als Hemmnis empfinden können. So hat sich Schillings in vollem Bewusstsein des Zwiespaltes, welcher zwischen seiner verstandesmässigen Betrachtung der Welt und seinem gefühlsmässigen, schöpferisch musikalischen Ausdrucksbedürfnis besteht, bisher damit begnügt, dem gütigen Geschick zu vertrauen, dass es ihm ein Textbuch in den Weg führe, welches seinen Anforderungen entspräche, welches er sich nach Inhalt und Form zu eigen machen könnte, und das ihm Gelegenheit gäbe, die dramatische Form mit der Expansionskraft des Musikers auszufüllen.

Nach den Textdichtern der Ingwelde, des Pfeifertags und des Moloch trat eine Textdichterin in Schillings' Gesichtskreis: Beatrice Dovsky. Sie hatte ihm zuerst ein preisgekröntes Stück „Godiva" geschickt, welches auffallend richtig empfundene musikalische Situationen enthielt, einen vortrefflich gebauten ersten Akt aufwies, im zweiten Akt einige komplizierte Bühnenaufgaben neben starken dramatischen Wirkungen brachte und im dritten Akte in einer sentimentalen Schlusswirkung ausklang. Am ersten Akt fing Schillings Feuer, im zweiten wurde er vom Standpunkte der Bühnenwirkung aus bedenklich, und als er im Verein mit der Textdichterin zu Änderungen am dritten Akte schritt, welche nicht immer glücklich waren, konnte es für die Eingeweihten keinem Zweifel mehr unterliegen, dass die „Godiva" nicht zur Ausführung in einer dramatischen Vertonung gelangen würde. Während Schillings aber selbst noch mit allen Zweifeln rang, überraschte ihn Beatrice Dovsky mit einem neuen Buche, das als Frucht eines Aufenthaltes in Florenz entstanden war: der „Mona Lisa".

Das Florenz Savonarolas und Lionardos war durch Mereschkowskis Lionardo-Roman in den Geistern der Gebildeten neu lebendig geworden: eine Welt voll rasender Leidenschaften, tiefster Zerknirschung und Gottessehnsucht, brutaler Lebensgier und verfeinerter Genusssucht. Noch schmücken Bauwerke und Denkmäler aus jener Zeit die Arnostadt und rufen dem Beschauer Leben und Kunst jener Tage ins Gedächtnis. Aber wo sind die Menschen jener leidenschaftlichen Epoche hingeraten? Das moderne Leben hat auch hier alles in gedämpfte Farben gehüllt. Die Konflikte der menschlichen Herzen sind wohl dieselben wie zu allen Zeiten geblieben. Aber die Äusserung derselben, welche einst mit wildem Schrei durch die Hallen der Paläste gellte, oder im Taumel bacchantischer Lust durch Strassen und Plätze stürmte, ist versunken mit der Pracht der Gewänder, mit dem Glanz der Sinnlichkeit, mit dem ganzen Leben der Renaissance. Im modernen Leben werden die Konflikte beigelegt, oder sie führen zu einer glatten Lösung: man geht auseinander. Oder man geht an den Konflikten vorbei, weil man nicht den Mut hat, alle Konsequenzen auf sich zu nehmen. Eine Begegnung, ein Blick kann in unserer Seele zu heimlichen Tragödien führen, vor deren Gewalt wir voll Schreck die Augen schliessen. In müder Resignation verbirgt sich die Furcht vor dem Zwang der Verhältnisse. Man schleppt sein Leben weiter und sagt sich, man hat eine Versuchung überwunden.

Derselbe Konflikt, welcher bei modernen Menschen trotz der starken Gegensätze in den Charakteren nur zu einer innerlich gespannten dramatischen Situation führt, welche unter äusserer Zurückhaltung mit voller Selbstbeherrschung verborgen wird, würde in der leidenschaftlichen Zeit des Florenz jener Tage zu einer Katastrophe führen. Von diesem Gedanken ausgehend hat die Textdichterin der „Mona Lisa“ mit kühnem Griff ein Rahmendrama geschaffen, in dessen Vor- und Nachspiel die leidende Zurückhaltung der modernen Seele in starkem Gegensatz zu der explosiven Kraft der Renaissancecharaktere gestellt ist.

Ein alternder Mann hat ein blühendes junges Weib gefreit und führt es auf der Hochzeitsreise nach Florenz. Aber statt ihr innerlich näher zu kommen unter der Fülle der neuen Eindrücke, fühlt er, wie ihre Seele seinen Händen entgleitet. Das holde geheimnisvolle Lächeln, welches sie als Mädchen mit einem Schimmer von Glücksverheissung umfloss, ist aus ihren Zügen entschwunden und die Miene der Weltdame hat einen

dichten Schleier über ihre wirkliche Empfindung gezogen. In Florenz besuchen beide auch den Palast, in welchem Lionardos „Mona Lisa“ lebte und litt; ein junger Mönch führt sie und erzählt, dass die Chronik von Mona Lisa und dem Drama einer wilden Faschingsnacht meldet. Er beginnt:

„Ein unergründlich Rätsel ist das Weib.“
In seiner Seele schlummern unbewusst
An tausend Möglichkeiten.
Weich wie Wachs ist sie, schmiegt sich jeder Hand.
Das Schicksal spielt mit ihr . . .

Die Augen der jungen Frau weiten sich. Hat sie die sanfte Stimme, welche hier von den tausend Möglichkeiten der Frauenseele mit einem zitternden Unterton der Entsagung kündet, nicht schon irgendwo vernommen? Sie lächelt dem Erzähler zu und ihr Mann sieht zum erstenmal seit seiner kurzen Ehe auf ihren Zügen wieder den geheimnisvollen Schimmer der Glücksverheissung. Er krampft in stiller Wut die Hände. Und was der Mönch da erzählt, klingt es nicht wie ein Hohn auf seine Liebe zu der jungen Frau, auf die Liebe des alternden Mannes, den man heiratet, um sich zu versorgen, und der sich nun zum Lohn für alle seine Güte von der jungen Gattin narren lassen muss? Da, noch immer lauscht sie mit verzückten Mienen den Worten des jungen Mönches mit der

Mona Lisa. Vorspiel Pawlok 1915.

sanften Stimme und den brennenden Augen . . . Wie Dunkel bricht es herein: die Tragödie des alten Mannes, der seine Hand nach einem jungen schönen Weibe ausgestreckt hat, steigt mit aller Gewalt herauf. Er selbst ist ja jener Francesco und sie die Gioconda . . .

Das Drama der Faschingsnacht vierzehnhundert neunzig zwei — es steht leibhaftig vor ihnen und zitternd erleben alle drei Personen es mit. Was da geschieht — es geschieht an ihnen, was sich da in grauenhafter Deutlichkeit vor ihnen abspielt — es könnte ihre Geschichte sein. Im Spiegel des Dramas sehen sie der Möglichkeiten eine von den tausend Möglichkeiten, die in der Seele eines Weibes schlummern. Ein unergründlich Rätsel ist das Weib . . .

Francesco del Giocondo hat in vorgerückten Jahren Lisa Gherardini als dritte Frau in sein Haus geführt und hütet ihre Schönheit so eifersüchtig wie seine Perlen, denen er seinen Reichtum verdankt. Lionardo hat Mona Lisa gemalt mit einem zauberhaften, geheimnisvollen Lächeln um Mund und Augen. Aber dies holde Lächeln ist in der Ehe mit Francesco aus ihren Zügen geschwunden. Sie liebt ihn nicht; ohne Lächeln, ohne Frage, still und willenlos, ohne jede Regung in den marmornen Zügen, in der klaren Stimme lebt sie an Francescos Seite in stummer Pflicht, wie ein blasser Schatten ihres einstigen Wesens, dahin, zur tiefsten Qual des Gatten. Da führt ein Auftrag des Papstes Giovanni de' Salviati in Francescos Haus. Er soll eine seiner schönsten Perlen, die rosafarben glänzt, für den heiligen Vater erwerben. Im Karneval betritt er Francescos Palast und findet zu seinem masslosen Erstaunen Lisa Gherardini als die Gattin des alternden Mannes. Giovanni hatte Lisa geliebt. Das Leben hatte ihn nach Rom verschlagen; er war in die Dienste des Papstes getreten. Aber sein Herz blieb in der Arnostadt und seine Gedanken spannen heimliche Pläne von Wiedersehen und Vereinigung mit Lisa. Da hörte er, Lisa sei vermählt; doch nicht, an wen. Als ihn der Auftrag des Papstes nach Florenz führte, durchirrte er das bunte Treiben des Karnevals, um ihre Augen zu finden, doch umsonst.

Da während er die rosa Perle sinnend betrachtet, steht Mona Lisa wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt plötzlich ihm gegenüber, als Gattin Francescos. Er sucht und findet die Gelegenheit, Mona Lisa einen Augenblick allein zu sehen und erfährt den ganzen Jammer eines verfehlten Lebens: in stummer Qual hat Lisa auf Giovannis Heimkehr

Mona Lisa
Francesco
Pankok
1915.

gewartet und als ihr jede Hoffnung auf die Vereinigung mit dem Geliebten versunken schien, den reichen Gemahl genommen, welchen der Vater ihr zugeführt hat. Sie ahnte nicht, wie schwer die Liebe des Ungeliebten zu tragen sei, hat auf alle Anforderungen an Lebensglück Verzicht getan, und schleppt ihr Leid stumm weiter: für alles andere ist es zu spät. Die einzige Bitte hat sie an den Geliebten: er möchte gehen. Da flammt es in Giovanni auf; nichts ist zu spät, wo es sich um das Glück der Geliebten handelt. Ist's nicht wie ein Wunder, eine Fügung des Himmels die ihn zu ihrer Rettung nach Florenz führt? Und leidenschaftlich fleht er sie an, mit ihm zu fliehen, fort nach Rom, fort ins Wunderland der Liebe und der Freiheit. Wie mit Engelszungen schlägt der Liebe Ruf an Mona Lisas schwaches Herz — da fällt das eiserne Tor, welches ihr Gatte eben selbst verschloss, dröhnend ins Gitter. Schnell verbirgt sie den Geliebten, den ihr Gatte nicht finden darf, in der Loggia. Aber der Glanz der Liebe ist um sie geflossen und hat ihre Züge verwandelt. Das Lächeln, mit dem Lionardo sie gemalt, strahlt wieder aus ihrem Antlitz. Francesco prallt davor zurück: was ging hier vor? Was hat sie so gewandelt? Schnell entschlossen täuscht er eine nochmalige Entfernung vor: das andere Tor nach der Piazza muss er noch verwahren . . .

Giovanni eilt aus seinem Versteck, Lisa will ihn zu einer Seitentüre drängen, aber in einer kurzen heissen Umarmung presst er die Geliebte einen Augenblick in seine Arme und küsst sie. Eine Sekunde lang umklammert ihn Lisa in der tötlichen Angst, ihn für immer zu verlieren . . .

Da taucht Francesco lauernd hinter einer Säule auf und sieht wutverzerrt seine Gattin in den Armen eines Anderen. Er verschwindet wieder und da Giovanni sich losreisst, um zu entfliehen, ertönt Francescos Stimme von der einzigen Seite her, die noch zur Flucht offen stand. Entsetzt birgt sich Giovanni in einer Fensternische hinter einem Vorhang, und Francesco tritt ins Zimmer, um seine Rache zu beginnen. Er weiss, der buhlerische Eindringling ist gefangen. Tür um Tür schliesst er fest zu; ein Versteck nach dem andern sucht er in der Wohnung ab. Giovanni stiehlt sich von Gobelin zu Gobelin weiter und rettet sich bei der aufregenden Hetzjagd in den offen stehenden Perlenschrein, eine enge schmale Kammer, in der kein Mensch lange atmen kann, und Francesco, der ihn endlich da entdeckt, schlägt die Tür in das festgefügte, unzerbrechliche Schloss. Starres Entsetzen zittert einen Augenblick lang durch den Saal.

Aug in Aug steht Francesco drohend Mona Lisa gegenüber. Dann versperrt er trotz Lisas Einrede den Schrein. Lisa errät die Absicht des Gatten, ihren Geliebten qualvollem Erstickungstode zu überliefern und schreit entsetzt wie hilferufend auf. Francesco stürzt auf sie zu und zwingt sie die Inschrift des Dolches zu lesen, den er ihr vor die Brust hält: „Ich räche den Verrat an Lieb' und Ehre!" Da tönt von draussen ein Liebesmadrigal in den Saal, in welchem es von den Qualen der Liebe tönt und singt:

Wenn, o geliebtes Kind, dein weisser Schleier
Dein schönes Auge neidisch mir entzieht,
Dann lebts wie heisser Frost in meinem Herzen.
Ich fühle sinnlos, wie kaltes Feuer
Verzehrend mir in Mark und Knochen glüht
Und meine Seele lechzt in süssen Schmerzen . .

Alle Qualen der Eifersucht, alle Lust der Grausamkeit, alles Verlangen des alternden Mannes, der sich verraten sieht, stürmt auf Francesco ein: jetzt, da der Buhle gefangen und dem Tod überliefert ist, will er sich des Besitzes seines Weibes, der vollen unverhüllten Schönheit Lisas in toller sinnlicher Glut erfreuen — wenn nicht anders möglich, mit brutaler Gewalt. Lisa entwindet sich ihm voller Entsetzen .... Da versucht Francesco mit anderen Mitteln zum Ziele zu kommen. Er verspricht ihr, wenn sie zu seinem Willen sich bequeme, die Erfüllung jeder Bitte. Ein Hoffnungsschimmer taucht vor Lisas Seele auf. Sie lügt, um den Geliebten zu retten; spricht Francesco halb besinnungslos nach, was er verlangt: „ich liebe Dich! Francesco nimm mich hin", während der erstickende Giovanni qualvoll aufschreit und sie verlangt als Preis des wahnsinnigen Kusses, den Francesco schliesslich fordert, den Schlüssel zum Perlenschrein. In Francesco aber ist der Satan lebendig geworden: hohnlachend schleudert er den Schlüssel, mit dem Lisa den Geliebten endlich noch zu retten hofft, weit hinaus in die Fluten des Arno, um Lisa, wie er sagt, zu beweisen, dass er sie mehr liebe als alle seine kostbaren Perlen in dem Schrein. Dann verlangt er vollen Liebeslohn: in holdem Lächeln, so wie Lionardo sie gemalt, mit dem rätselhaften geheimnisvollen Lächeln, das er heute endlich wieder einmal auf ihrem Gesichte strahlen sah, soll sie ihn umfangen . . . Stöhnend bricht Lisa wie tot zusammen. Francesco aber überkommt nun selbst das Grauen und er stürzt hinaus in die Nacht . . .

Mona Lisa
Alessio
Pallak
1915.

"Mona Lisa"
Kardinal
Pallak
1915.

Ein grauer Aschermittwochmorgen dämmert herauf. Die Morgenglocken rufen zur Mette. In dem fahlen Zwielicht der Morgendämmerung tritt Dianora, die Pflegetochter Lisas und Francescos Tochter aus erster Ehe, ein unschuldiges Kind von vierzehn Lenzen, mit der Dienerin in den Saal; sie will mit Mona Lisa zur Mette gehen, nach Santa Maria del Fior, wo Fra Girolamo Savonarola so hinreissend predigt; doch nichts regte sich im Zimmer Mona Lisas; sie schläft wohl noch . . . Und um sich die Wartezeit zu vertreiben, geht das Kind hinunter an den Arno, an welchem ihr neues Boot verankert liegt. In der tollen Faschingsnacht hat vielleicht ein übermütiger Junge es von der Kette gelöst . . . Ein Liedchen vom blaublühenden Rosmarin und erwachender Liebessehnsucht trällernd, schreitet die Unschuld in den Aschermittwochmorgen hinaus.

Die Glocken zur Mette läuten wiederholt. Lisa erwacht aus tiefem Schlaf, der sie wie eine wohltätige Ohnmacht umfangen hielt. Hat sie das alles, was noch das Hirn mit wildem Grauen erfüllt, nur geträumt? Da glänzt die Tür des Perlenschreins im fahlen Morgenlicht. Das Entsetzen erwacht in ihr mit dem Bewusstsein der Wirklichkeit: sie geht zum Schrein, ruft den Geliebten, schlägt mit den Fäusten an die Tür — umsonst. Kein Laut, kein Seufzer dringt heraus — er ist tot. Von der nahen Kirche tönt der Nonnenchor:

O crux benedicta, quae sola
Fuisti digna portare regem coelorum . . .

Schluchzend bricht Lisa in verzweifelter Totenklage zusammen. Da kommt Dianora zurück. Sie hat im Boot einen sonderbaren Schlüssel gefunden, der genau so aussieht, wie Vaters Schlüssel zum Perlenschrein und will ihn rasch der Mutter zeigen. Lisa hält den Schlüssel in der Hand — zu spät, zu spät! Sie schickt das Pflegetöchterchen in die Kirche und steht hilflos vor dem Schrein. Sie hat nicht die Kraft und nicht den Mut, den Schrein zu öffnen, und das Entsetzliche mit eigenen Augen zu schauen . . .

Francesco, der selbst noch vom Grauen geschüttelt, durch die Nacht geirrt ist, kommt zurück. Lisa verbirgt sich schnell vor ihm hinter einem Vorhang, um sich zur Selbstbeherrschung zu sammeln. Francesco sucht sie; da lässt sie den Vorhang fallen, der sie vor seinen Blicken deckt. Wie eine Marmorsäule steht sie regungslos am Fenster und als Francesco sie überrascht frägt, was sie dort tue, klingt es wie von gesprungenem

Glas von ihren Lippen: „Ich schaue nach dem Platz . . .“ Francesco ist fassungslos. Er dachte, Lisa in Verzweiflung zu finden, und sie „schaut nach dem Platz . . .“ Er erzählt lauernd, er sei zeitig aus dem Hause gegangen, um Giovanni Salviati die Perle für den heiligen Vater zu bringen, aber der sei nicht daheim gewesen, ein Liebesabenteuer habe ihn wohl festgehalten; vielleicht habe er sich auch in einen schlimmen Handel eingelassen, der schlecht für ihn verlaufen sei, der schöne Salviati, der schöne, glatte Schurke, kurzum, er sei nicht heimgekommen. Wie Dolchstiche treffen Francescos Worte die Seele Lisas. Sie erkennt, dass sie mit diesem Manne nicht mehr zusammenleben kann. Die Abrechnung muss erfolgen. Und mit vollkommener Selbstbeherrschung, mit berechnender List wendet sie sich Francesco mit dem strahlenden Lächeln zu, das Lionardo auf ihre Züge gezaubert hat und zeigt ihm den Schlüssel, den Dianora ihr gebracht hat. Er selbst soll den Schrein öffnen, um ihr die Perlen zu geben, die für Lukrezia Borgia bestimmt sind, damit sie sie um Hals und Nacken trage und damit sie an Glanz gewinnen vom warmen Leben ihres Leibes . . . Francesco schäumt vor Wut. Hat er nicht selbst den Schlüssel in den Arno geworfen? Ja, doch er fiel in Dianoras Boot. Wer brachte den Schlüssel? Nun, das Mädchen, die Dienerin. Wann? Nun, kurz nachdem Francesco das Haus verlassen hatte . . . Francesco stürzt in neue Verwirrung. Also hat sie ihn befreit? Also lebt er noch? Ah, darum lächelt sie, verhöhnt ihn kalt und grausam! Er reisst den Schlüssel aus Lisas Händen und ist ganz irre. Wie war es denn? War er vielleicht gar nicht im Schrein? Nein, er hat ihn doch gesehen. Gesehen? Hat ihn die Eifersucht genarrt? War's eine Täuschung? Könnte sie lächeln, unschuldsvoll und sanft, wenn er ihr das getan hätte? Er muss den Schrein öffnen, muss sich überzeugen . . .

Und er schliesst die Türe auf: ein wilder Schrei gurgelt aus seiner Kehle; da lehnt der Frevler in der engen Kammer; ist er nur ohnmächtig? In blinder Wut stürzt er auf ihn los, in den Schrein hinein — und Lisa wie besinnungslos hinter ihm her und schlägt die Türe ins Schloss. In rasender Leidenschaft gellt ein fürchterliches Lachen von den schönen Lippen; wilder Triumph schreit dem Gerichteten sein Urteil zu: Du hast mich Höllenqualen leiden lassen, nun zahl ich sie Dir zehnfach heim; den Dämon, der in mir wie in jedem Weibe steckt, hast Du in mir beschworen, hast mich gelehrt lächelnd mit Entsetzen zu spielen

Mona Lisa
Sandro
1915.

Mona Lisa
Dianora
1915.

und nun, da alles, was menschlich in mir war, durch Dich getötet ist, bist Du meiner Rache verfallen.

Die Glocken tönen wieder von der Kirche Savonarolas; alle Schrecken der Busspredigt, welche der düstere Mönch verkündet hat, werden in Lisa lebendig. „Florenz tue Busse! Die Hölle ist los!“ Die Stimmen der Glocken, der bussfertigen Nonnen, und der höllischen Rachegeister in ihrer Brust klingen in einem schauerlichen Akkord zusammen, wie leblos bricht Lisa unter der Wucht der Ereignisse nieder — das Drama der Faschingsnacht hat sein grauenhaftes Ende gefunden.

„Ein unergründlich Rätsel ist das Weib“. Wie erzählte der fromme Bruder mit den brennenden Augen der jungen schönen Frau, die an den alternden ungeliebten Mann vermählt war?

„Des Weibes Herz, es birgt in seiner Tiefe
Die Lüsternheit der Eva nach verbot'ner Frucht,
Der Magdalena sündhaft buhlerischen Trieb
Und ihre wunderbare Kraft der Reue;
Den Blut- und Rachedurst der Mörderin Johannis
Und der Maria Reinheit, Milde und Erbarmnis . . .“

Im Dunkel ist die Begebenheit der Faschingsnacht verschwunden. Wie erwachend frägt die junge Frau den blassen Mönch: „Und Mona Lisa?“ Die Chronik gibt von ihr weiter keine Kunde, nur ihr Bildnis von Lionardo schlägt noch immer die Herzen in den Bann. Und die Augen des jungen Mönches und der jungen Frau tauchen tief ineinander. Sie legt eine Opfergabe nieder und bereitet sich zitternd zum Aufbruch: „Lasst eine Messe lesen, Bruder, fürs Seelenheil der armen Mona Lisa.“ Betroffen wendet sich der Gatte seiner Frau zu. „Der Armen?“ und dankt kurz und trocken dem Bruder für die Führung. Langsam folgt ihm das junge Weib und lässt mit einem letzten Blick auf den Mönch eine Blume als stummen Gruss fallen. Der Mönch hebt die Blume auf, versenkt sein Gesicht in den Duft und alle Qualen, die das Gelübde der keuschen Entsagung verlangt, brechen aus ihm hervor: die Versuchung Evas, Magdalenas, Bathsebas ist an ihm vorbeigeschritten; aber alle Sehnsucht des Menschenherzens nach dem Weibe brennt in seiner Brust und Mona Lisa, deren Schicksal er erzählte, ist leibhaft vor ihm gestanden, Mona Lisa mit ihrem Zauber, mit ihrer Verhaltenheit, mit ihrem rätselhaften Lächeln. Erschüttert blickt er der Entschwundenen nach.

Zwischen den drei Personen hat sich während der kurzen Zeit, in der das Leben sie zusammengeführt hat, eine heimliche Tragödie abgespielt; aber alle drei sind als disziplinierte moderne Menschen und als zarte furchtsame Seelen, welche den Konflikt scheuen, an dem Abgrund, der sich vor ihnen auftut, vorsichtig entlang gewandelt. Sie tragen ihre Last im Leben weiter . . . Vielleicht gehen auch der Fremde und die Frau auseinander; sie haben im Spiegel der Vergangenheit die mögliche Zukunft gesehen . . .

Schon bei der einfachen erzählenden Wiedergabe dieses Stoffes fällt es auf, dass er mit seinem Inhalt, mit seinen psychologischen Voraussetzungen, mit seinem musikalischen Stimmungsgehalt weit über die Form der dramatischen Rahmennovelle hinausgeht. Er verlangt die durchgebildete dramatische Form und kann nur in ihr völlig erschöpfend behandelt werden; aber noch mehr verlangt er die musikalisch-dramatische Form. Nur im Zusammenhang mit der Musik vermag die innerliche Wesensverwandtschaft der Rahmenhandlung und der Handlung in der Renaissancezeit, und die verschiedene Wirkung zweier gleichgerichteter dramatischer Kräfte deutlich gemacht zu werden. Die Rahmenhandlung muss sich ihrer Natur nach auf Andeutungen des innerlich gespannten Verhältnisses beschränken; wenn es auch der Textdichterin gelungen ist, in der kurzen Szene mit dem Zerreissen der Perlenschnur im Vorspiel blitzartig die Parallelität der inneren Situation mit der Haupthandlung zu erhellen, so vermag doch nur die Musik, welches das innere Wesen der Dinge und Charaktere ausdrückt, hier die volle Einheitlichkeit und Verständlichkeit herzustellen. Schon deshalb allein war die Mona Lisa als Oper ein glücklicher Griff. Der Stoff ist auch im höchsten Masse poetisch. Lord Byron schrieb mit 30 Jahren in sein Tagebuch: „Was ist Poesie? — Das Bewusstsein von einer vergangenen und einer künftigen Welt." Und ein französischer Ästhet knüpft daran die Bemerkung: „Ein bedeutsames Wort; denn die wahre, ideale grosse Kunst unterscheidet sich von der realistischen, wozu nur eine niedere Geschicklichkeit gehört, in der Tat eben dadurch, dass sie die Zukunft im Spiegel der Vergangenheit und das Ewige in der Form des Vergänglichen erscheinen lässt." (Edouard Schuré.)

Im Spiegel der Vergangenheit haben hier zwei Menschen ihre eigene mögliche Zukunft geschaut und das Ewige, welches hier in der Form der vorüberrauschenden Haupthandlung erscheint ist das ewige, unergründliche Rätsel der weiblichen Seele.

Mona Lisa
Francesco
II. Akt
Pankok
1915.

Mona Lisa
Giovanni
de Salviati
Pankok
1915.

Diese Erkenntnis ist wichtig: Schillings' Mona Lisa ist kein realistisches, sondern ein idealistes Drama, dessen Kern überhaupt nur durch die Seelenkünderin Musik deutlich gemacht werden kann. Was für törichte Wertungen hat dieses Werk nicht erleben müssen! Nur grobes Missverständnis konnte in den Vorgängen Sensationslust und gefährliche, der Sittenlehre feindliche Kräfte wittern. Dass vollends das Werk in einzelnen Städten unter dem Einfluss seltsamer unterirdischer Mächte verboten werden konnte, ist nur aus bedauerlichem Unverständnis der Grundlagen aller Kunst zu erklären. In Wien hat aus dem Kardinal, einer episodischen Figur, wie sie in der Zeit der Renaissance hundertmal geschichtlich belegt werden kann, eine Exzellenz gemacht werden müssen. Galt es hier, die Vergangenheit einer sinnlich auf das höchste bewegten Zeit lebendig zu machen, so durfte die Textdichterin mit vollem Recht aus der geschichtlichen Wahrheit ihre Figuren gestalten. Ein Seelenarzt muss von den Dingen und Leidenschaften, welche das Herz der Menschenkinder bewegen, nicht nur Kenntnis haben, sondern sich in ihnen mit voller Freiheit und Würde bewegen können; erst dadurch erhält er Bedeutung.

Der Stoff selbst, ebenso wie die Durchbildung desselben durch die Textdichterin kam der Persönlichkeit Schillings' und seinen besonderen künstlerischen Kräften in weitem Masse entgegen. Hier war Verhaltenheit und dramatische Explosion, Weichheit und strenge, ja fast grausame Härte, lyrische Stimmung und wuchtige dramatische Akzente — die zwei bedeutsamen Seiten der künstlerischen Persönlichkeit Schillings' konnten sich voll entfalten. Wie einen grossen Bogen spannte der Musiker über das Drama das Thema der unergründlichen, ewig rätselhaften weiblichen Natur. In dem kurzen Vorspiel ist mit vollendetem Kunstverstand die ganze thematische Anlage des musikalischen Dramas schon festgelegt. Aus seiner Wurzel entfaltet sich das reiche musikalische Leben der Haupthandlung mit unverkennbarer, folgerichtiger Deutlichkeit, steigt nach der farbenprächtigen Einleitung, welche den rauschenden Akkord sinnlicher Erregung mit der frommen Zerknirschung gottesfürchtiger Herzen kontrapunktiert, und damit das Wesen jener Zeit mit voller künstlerischer Wahrheit schildert, in der Exposition der Handlung mit dem Zwiegespräch zwischen dem Kardinal und Francesco sofort in das Gebiet der seelischen Offenbarungen auf und bringt mit der Szene zwischen Mona Lisa und Giovanni Salviati

die erste grosse Steigerung der musikalischen Handlung. Die zweite Steigerung beginnt mit der Ruhe vor dem Sturme; das Lächeln Lisas erscheint wieder auf ihren Zügen; daran schliesst sich die dramatisch aufregende Hetzjagd, in welcher Francesco das Wild von Versteck zu Versteck verfolgt. Ein schauerlicher Moment erschreckender Ruhe, der Augenblick, in welchem Francesco die Tür des Schreines ins Schloss gedrückt hat und Lisa gegenübersteht, leitet die dritte Steigerung ein, in welcher sich die Rachsucht des alternden Mannes mit dem Liebesfeuer des Verschmähten und Betrogenen gegen die in Todesangst um den Geliebten bangende Frau wendet, mit ihr spielt, wie die Katze mit der Maus und durch den Widerstand des Opfers angestachelt, sich plötzlich aus der Atmosphäre der brutalen Sinnlichkeit zu der Höhe ästhetischen Schönheitsverlangens erhebt. Hier liegt der Höhepunkt der seelischen und dramatischen Entwicklung. Das holde Lächeln eines Frauenantlitzes ist zu einer finsteren dämonischen Macht geworden und das verzehrende Verlangen darnach verstrickt die Welt in Schuld und Mord. Nach dem Höhepunkt, welcher quälende Erschütterung und lähmendes Entsetzen über den Zuschauer ausbreitet, bringt das wehmutvolle Lächeln der Unschuld eines Kindes eine lyrische Entspannung. Das Drama aber stürzt in zwei Kaskaden der Endkatastrophe zu: die Unschuld bringt den verloren gegangenen Schlüssel zum Glücke zurück, aber Lisa weiss, dass sie ihn nicht benützen darf, weil ihr die Kraft zum Glück von je gefehlt hat; deshalb ist er ihr gestorben und ihr selbst bleibt nur der Untergang. Und die Rache an dem Mörder ihrer Seele. Das Lächeln der Frau als Falle, als Mittel zum Verderben ihres Peinigers, stürzt Francesco in denselben grausamen Tod, welchen er dem Geliebten bereitet hat. Dann bricht die Nacht der Selbstvernichtung auch auf Lisa herein.

Die Musik als Seelenkünderin, als psychologische Durchleuchtung des dramatischen Vorgangs, als Trägerin keuscher Unnahbarkeit sowohl als sinnlichen Verlangens, musste sich bei diesem Stoffe verbinden mit grausamer dramatischer Härte, sich vermählen mit Entsetzen und Grauen und konnte im Nachspiel ausklingen in der Sehnsucht der Selbstüberwindung und den Schmerzen der Entsagung. Es gibt vielleicht in der ganzen musikdramatischen Literatur kein glänzenderes Beispiel für die unerhörte Wandlungskraft des musikalischen Ausdruckes als die wenigen Takte des Zwischenspiels nach dem Zusammenbruch Mona Lisas

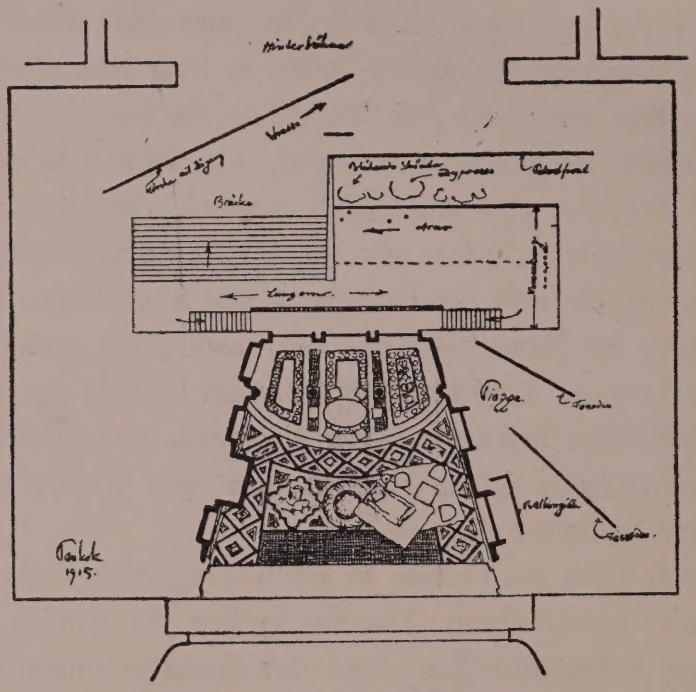
Mona Lisa
Masolino
Pankok
1915

Mona Lisa
Zofia Piccarda
Pankok
1915.

bis zum Nachspiel. Von der nahen Kirche schweben ins Dunkel, in welchem die Szene versunken ist, ersterbende Misericordiarufe. Dann scheint das jüngste Gericht über die Menschheit hereinzubrechen, in einem Höllentriller von unerhörter Gewalt stürzt die Busspredigt allen Frevel der Menschheit in verzweifelte Gewissensnöte, und nach wenigen Takten hebt das ewige Rätsel Weib mit tränenüberströmten Antlitz und einem von zarter Wehmut überhauchtem Lächeln das Haupt wieder aus der Finsternis zum Licht. Eine eingehende Würdigung der Musik zu Mona Lisa liegt hier jenseits unserer Aufgabe. Aber soviel muss gesagt werden: sie ist in ihrer durchsichtigen Klarheit, in ihrer stets auf Verdeutlichung der seelischen Vorgänge gerichteten Kraft, in ihrer Knappheit und Schlagkraft, und in ihrer absoluten Selbständigkeit ein Meisterwerk. Schillings könnte mit vollem Recht von sich sagen, was Gluck in seiner Vorrede zur „Alkeste“ schrieb: „Ich habe mich bestrebt, die Musik ihrer wahren Aufgabe wiederzugeben. Diese ist: die Poesie zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und die Bedeutung der Situationen zu verstärken.“ Schillings' Musik zur Mona Lisa trägt aber noch einen anderen Charakter: den der Inspiration. Und diese strömte dem Musiker aus der Teilnahme an dem menschlichen Schicksal seiner Personen, aus zärtlichen und verhaltenen Empfindungen seines Herzens, aus dem Wissen von den Abgründen wilder Leidenschaften zu.

Dennoch weist die Partitur in der vorliegenden Form einen Fehler auf: die äussere Akteinteilung. Die Konzeption der ganzen dramatischen Handlung, der Rahmenhandlung und der Haupthandlung, ist unbedingt einheitlich und einaktig. Die Zerreissung in zwei Akte, die Einschiebung einer willkürlichen Cäsur nach dem Höhepunkt der Haupthandlung verdirbt die Geschlossenheit des Dramas und ist nur eine Konzession an das Publikum und seine Bequemlichkeit. Schillings behauptet, es ginge über die Kräfte des Zuschauers, die Mona Lisa ohne Pause durchzuspielen. Hat nicht der „Fliegende Holländer“ in Bayreuth seit der Zusammenziehung der drei Akte in einen einzigen grossen Fluss des Geschehens erst seine wahre künstlerische Form gefunden? Erst durch diese Tat kam der Charakter der dramatischen Ballade in seiner vollen Phantastik zum Ausdruck. Das Publikum hat heute wohl gelernt, zusammenhängende Vorstellungen von über zwei Stunden Dauer zu ertragen. Dauert nicht der erste Akt der Götterdämmerung über zwei volle Stunden? Und das

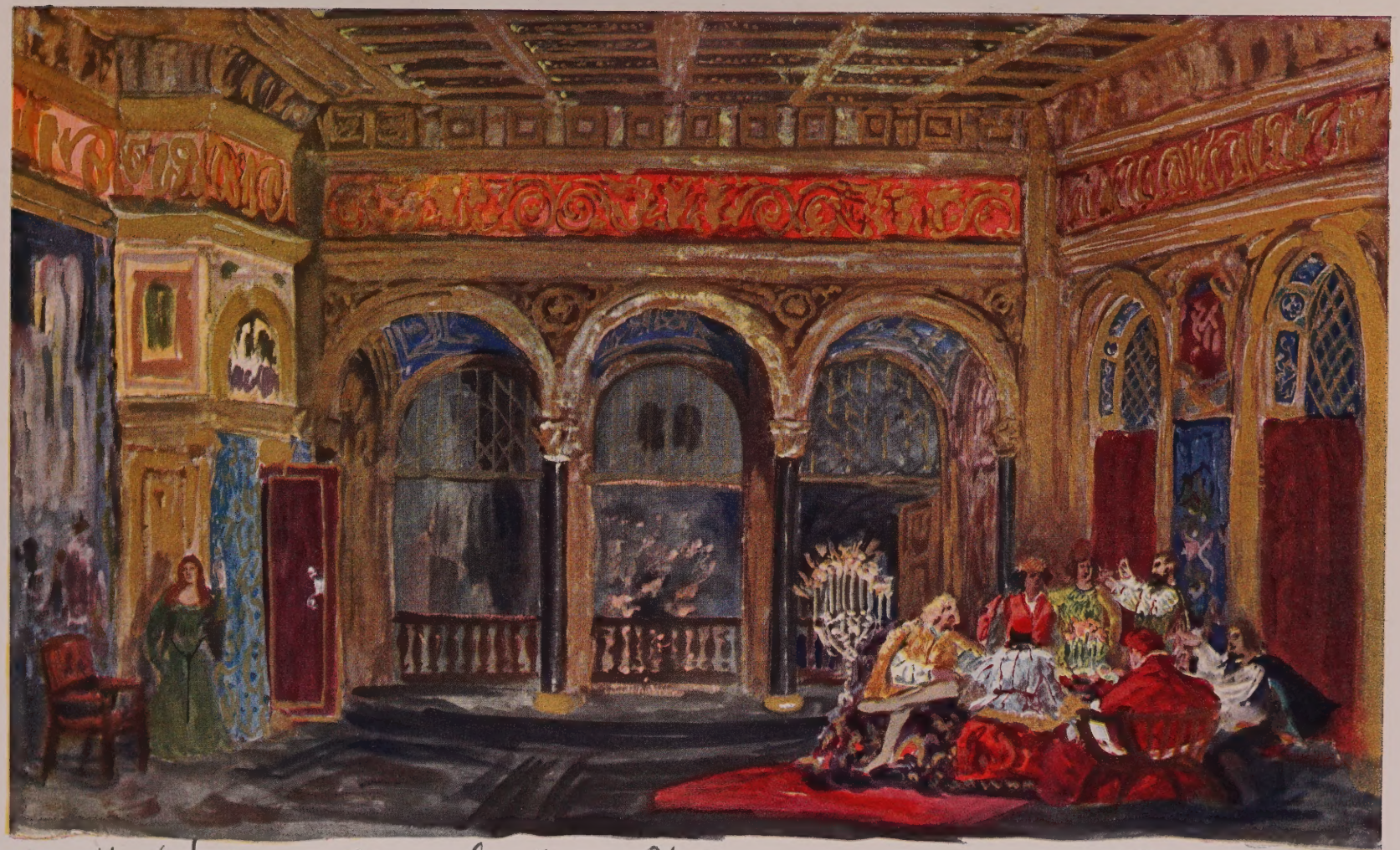
Rheingold? Möglich, dass die Theaterbesucher gewöhnlichen Schlages den Mangel an Pausen als eine Beeinträchtigung ihrer körperlichen und gesellschaftlichen Bedürfnisse empfinden. Aber wo es sich um ein künstlerisches Ziel, um innere Geschlossenheit, um die Gefahr der Zerreissung und Zerstückelung eines Kunstwerkes handelt, soll die Leitung niemals Konzessionen machen. Dieser Fall liegt mit der Zweiteilung der Mona Lisa vor. „Eine Orchesterpartitur ist auch ein tönendes Gebäude, das symmetrisch konstruiert ist, den Gesetzen des Gleichgewichts gemäss, die seine Solidität garantieren. Hat nicht Schopenhauer diesbezüglich ge-



Grundriss des I. und II. Aktes

sagt, dass der Rhythmus in der Zeit dasselbe sei, was die Symmetrie im Raum? Was in der Architektur die Symmetrie ist, die alles ordnet und verbindet, dasselbe sei in der Musik der Rhythmus, und hat nicht Goethe die Architektur eine gefrorene Musik genannt?“ (Alfred Bruneau.) Die Zweiteilung von Schillings' Mona Lisa zerstört die Symmetrie des Werkes. Wenn wir uns die Kurve des dramatischen Geschehens in der Mona Lisa zeichnen wollen, so müsste sie etwa folgendermassen aussehen:

Der Einschnitt im Scheitelpunkt der Haupthandlung bringt ein Missverhältnis zwischen der Exposition und der Haupthandlung hervor, während in Wirklichkeit die Exposition der Haupthandlung in einem sehr wohl erwogenen Verhältnis zum Ganzen steht. Mit anderen Worten: der



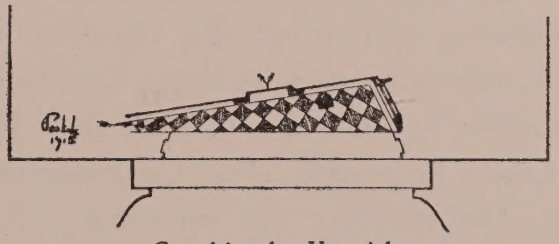
Max Schillings' „Mona Lisa" I. Akt

Dankst 1915.

erste Akt erscheint dadurch zu lang, der zweite zu kurz. Die Wirkung des Werkes wird bei einheitlicher geschlossener Vorführung ohne Zweifel eine tiefere, innerlich befreiendere sein als bei der Teilung in zwei Akte.

Bei der Inszenierung des Werkes war hierüber jedoch ein Einverständnis mit dem Komponisten nicht zu erreichen. Im übrigen haben wir aber in der Inszenierung im vollen Einverständnis mit den Autoren die im Buche gegebenen Angaben für das szenische Bild zu Gunsten einer besseren Bildwirkung nur als eine literarische Anregung betrachtet und unter Ausnützung der bei unserer Bühne gegebenen Einrichtungen nachfolgende Grundrisslösung gefunden:

Für das Vorspiel wird der vorderste Teil der plastischen Dekoration nach rückwärts gedreht und ein überhöhter nach links verlängerter Prospekt, der in der Mitte mit einem plastischen Tor versehen ist, schräg über die Bühne bis hinter die Loggiatüre rechts gehängt, so dass ein etwa dreieckiger Raum mit einem Bogenfenster rechts entsteht, durch welches die Sonne steil einfällt.



Grundriss des Vorspiels

Der Raum der Haupthandlung ist links und rechts in plastischen Wänden durchgebildet worden und im Hintergrund von drei grossen (gemalten) Bronzetüren abgeschlossen; über den Türbalken lässt vergoldetes Gitterwerk einen Durchblick ins Freie. Im Hintergrunde des Raumes ist (statt des Balkons im Textbuche) eine elliptische Erhöhung des Fussbodens angebracht, welche zwei dunkle Marmorsäulen trägt, die mit drei Rundbogen die Rückwand vor den drei Türen gliedern. Ein reicher Fries in Rot und Gold läuft nahe der kassettierten Decke um den Saal. Reiche Gobelins hängen an den Wänden. Die rechte Seitenwand ist von zwei Rundbogenfenstern, die linke durch den vorspringenden Perlenschrein gegliedert. Ein dunkler, reich ornamentierter Marmorfussboden, welcher mit stark farbigen Teppichen teilweise belegt ist, gibt im Zusammenklang von Schwarz, Rot und Gold dem Saal das tragische Kolorit.

War schon die Gestaltung und farbige Durchbildung dieses Saales ein besonderes Verdienst von Professor Pankok, so schuf er in den Kostümen ein unvergessliches künstlerisches Bild der Renaissancezeit, wie es auf deutschen Bühnen bis jetzt wohl kaum erlebt wurde. Als ob der Zeitgeist Mantegnas wieder lebendig geworden wäre, rauschten Farben und Gewänder im Fluss des Dramas vorüber; doch war die Wirkung niemals vordringlich, niemals Selbstzweck, sondern stets nur Mittel, die Handlung in das rechte Licht zu rücken.

In der Innenregie mussten wir, durch die grosszügige räumliche Durchbildung des Prachtsaales genötigt, die Vorgänge im Hintergrund, den Venuszug und die Prozession der Nonnen im szenischen Bild beschränken. Wir verlegten diese Vorgänge soweit möglich in die Plateauversenkung. Bei grösseren räumlichen Verhältnissen des Bühnenhauses hätte es sich empfohlen, die Arnobrücke mit dem Maskentrubel, in schräger Linie vorübergehend, sichtbar zu machen. Pankok hatte auch dafür eine Lösung vorgesehen, aber teils aus ökonomischen Gründen, teils aus Mangel an Komparsen-Material in Kriegszeiten verzichteten wir darauf und entschlossen uns, lieber die räumliche Durchbildung des Hauptsaales zur Hervorhebung aller wichtigen Handlungsmomente zu betonen. Das Schlussbild spielten wir in demselben Raum; nur zeigten wir ihn in einer kahlen Stimmung, ohne Gobelins, ohne Mobiliar, den Schrein vermauert. Die Wirkung war vortrefflich. Für die Darstellung lehrten uns die Proben, dass Mona Lisa nichts schwerer erträgt, als eine realistische Darstellungsweise. In allem muss die Linie der Idealität gewahrt werden und es gibt keine grössere Gefahr für dies Werk, als veristische Ausdrucksweisen der Darsteller. Francesco insbesondere muss alles eher mildern als unterstreichen und Mona Lisa wird desto rührender wirken, wenn ihre Gesten sich aus einer völligen Zurückhaltung und einer etwas seltsamen Verklammerung der Hände erst allmählich zu grösserer Linie und Eindringlichkeit entwickeln und wenn die Darstellerin auch dabei stets ihren Schönheitssinn walten lässt. Mona Lisa ist keine Tosca und muss in allem den grossen Stil wahren. Besondere Aufmerksamkeit ist der Besetzung der kleinen Rolle der Dianora zuzuwenden. Sie muss rührend kindlich und unschuldig erscheinen. Giovanni Salviati dagegen soll feurig und energisch „tutto festo“ wirken. Arrigo dagegen leichtsinnig und leichtlebig, von vollendeter Eleganz und mit der beschwingten

Mona Lisa
Arrigo
Pankok
1915.

Mona Lisa
Ginevra
Pankok
1915.

Geistigkeit, welche das Kennzeichen der vornehmen Jugend jener Zeit war; Ginevra aber muss eine schlanke, sensible Erscheinung sein, welcher man den Misericordiaschrei ebenso glauben kann wie die witzige Ausnützung jeder Situation den Männern gegenüber. Die Sinnlichkeit der Buhlerin muss durchaus unter der Beherrschung des Intellektes stehen. Das Wichtigste jedoch für die Wiedergabe dieses Werkes, welches zwei Welten überspannt, die Gegenwart und die Vergangenheit, ist, dass in den drei Hauptpersonen ein brennender, strahlender Persönlichkeitszauber lebendig sei, welcher über den Unterschied der Kleidung und der Zeiten glaubhaft hinwegträgt und dem Werk die innere Geschlossenheit der Vision wahrt, aus welcher es entstanden ist.

Benützte Literatur:

Theodor Alt:	Das Künstlertheater.
Adolph Appia:	Musik und Inszenierung.
Hermann Bahr:	Tagebuch.
Georg Fuchs:	Deutsche Form. Die Revolution des Theaters.
Jahn:	Wolfgang Amadeus Mozart.
Marsop:	Die Erneuerung der Opernregie.
Schurig:	Mozart. Sein Leben und sein Werk.
Osk. A. H. Schmitz:	Weltbrevier.
Stendhal:	Vie de Mozart.
Rich. Wagner:	Das Kunstwerk der Zukunft. Oper und Drama.
A. Ulibicheff:	Mozarts Opern. Kritische Erläuterungen.
Wyzewa-St. Foix:	W. A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre.
Mozarts Briefe.	Inselverlag.

Schlusswort

In den Tagen, in welchen dies Buch erscheint, jährt sich ein volles Vierteljahrhundert, seit Baron zu Putlitz im Namen unseres erhabenen kunstsinnigen Königs die Geschicke der Königlichen Hoftheater in Stuttgart lenkt. Es war uns nur ungefähr das letzte Drittel dieser fünfundzwanzigjährigen Periode vergönnt, ihm als Mitarbeiter und treue Diener zur Seite zu stehen. Die Durchbildung einiger wichtiger Werke, welche hier in Einzeldarstellungen geschildert wurden, stellt nur einen kleinen Bruchteil der Aufgaben vor, die uns durch die entschlussfreudige Initiative des Generalintendanten zugewiesen wurden und im Vergleich zu der Summe von künstlerischer Arbeit, welche im Schauspiel und in der Oper unter seiner Führung geleistet wurde, verschwindet deren Bedeutung. Baron Putlitz hat den Brand des alten Stuttgarter Hoftheaters erleben müssen, hat das Interim-Theater aus dem Boden gestampft und durfte als Krönung seiner Lebensarbeit die Neuen Königlichen Hoftheater unter seiner Leitung erstehen sehen. Dem Masse organisatorischer Kraft, welche diese Aufgabe erheischte, entsprach seine unermüdliche Energie und Arbeitslust, mit welcher er den Betrieb der Königlichen Theater auch unter den schwierigsten Verhältnissen aufrechthielt und auf künstlerische Höhe brachte. Als bescheidene Erinnerungsgabe an die unter seiner Führung geleistete gesamte künstlerische Arbeit möge er dies unser Werk betrachten und der erhabenen Majestät des Königs überreichen, der die Widmung huldvoll entgegengenommen hat. In dem Sinne, in welchem die Gesamtheit unserer Künstlerschar von Baron Putlitz stets beflügelt wird:

AD MAJOREM ARTIS —
AD SUMMAM REGIS GLORIAM!

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01636 9866